ألف ليلة وليلة في الرواية العربية الحديثة

إعداد

عمر صبحي محمد جابر

إشراف

الأستاذ الدكتور نبيل يوسف حداد

حقل التخصص: النثر الحديث

ألف ليلة وليلة في الرواية العربية الحديثة

إعداد

عمر صبحي محمد جابر

ماجستير لغة عربية، أدب، جامعة مؤتة، 1997

قدمت هذه الرسالة/الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في تخصص اللغة العربية "أدب ونقد" في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

نبيل يوسف حداد ....رئيساً

أستاذ في النثر الحديث، جامعة اليرموك

خليل محمد الشيخ ....عضواً

أستاذ في الأدب المقارن، جامعة اليرموك

زياد صالح الزعبي ....عضواً

أستاذ في النقد القديم، جامعة اليرموك

شكري عزيز ماضي..عضواً

أستاذ في النثر الحديث، جامعة آل البيت

محمود محمد درابسة.. عضواً

أستاذ في النقد الأدبي، جامعة اليرموك

18 جمادي الآخرة1429هـ

تاريخ تقديم الأطروحة **2008/6/22م**

الإهداء

إلى الارواح الطاهرة التي رحلت قبل ان يرى هذا العمل النور:

إلى روح والدي ووالدتي،

وإلى روح أخي محمد، وصديقي المرحوم عدنان جرادات،

وإلى زوجتي وولدي وابنتي،

وإلى الأهل والأصدقاء جميعاً.

شكر وتقدير

يسعدني أن أتقدم بجزيل الشكر والمحبة وخالص الامتنان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور نبيل حداد، الذي تفضل مشكورا بالإشراف على هذه الرسالة، والذي كان خير مُعينٍ لي على تخطي الكثير من الصعاب التي واجهتني في اثناء البحث؛ فله مني جزيل الشكر والعرفان.

كما يسعدني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الأستاذ الدكتور خليل الشيخ الذي لم يبخل عليَّ بملحوظاته الثمينة، وكان له فضل سابق ومتواصل على هذه الرسالة؛ فله الشكر والتقدير.

ويسعدني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الأستاذ الدكتور شكري عزيز ماضي الذي قبِل مشكورا مناقشة هذه الرسالة؛ فله الشكر والعرفان.

ويسعدني أن أتقدم بالشكر إلى أستاذي الأستاذ الدكتور زياد الزعبي، الذي تقبل مشكورا مناقشة هذه الرسالة؛ فله جزيل الشكر والاحترام.

ويسعدني أن أتقدم بالشكر إلى أستاذي الأستاذ الدكتور محمود درابسة، الذي وافق مشكوراً على مناقشة هذه الرسالة؛ فله جزيل الشكر والعرفان.

المحتوى

الملخص

جابر، عمر صبحي محمد. ألف ليلة وليلة في الرواية العربية الحديثة. رسالة دكتوراة لغة عربية (أدب ونقد) بجامعة اليرموك. 2008 (المشرف: أ.د. نبيل حداد).

هدفت الدراسة إلى الكشف عن استلهام الرواية العربية لألف ليلة وليلة، ودراسة الأبعاد المختلفة لهذا التوظيف من خلال ممارسة تحليلية للرؤيا والتشكيل لمجمل الأعمال الروائية التي استهلمت ألف ليلة وليلة، وذلك بالتركيز على الاستلهام المباشر وغير المباشر، فبعض الروايات تحيلنا مباشرة عليها، وبعضها الآخر يحتاج إلى دراسة عميقة للكشف عن تأثرها بها.

وقد عُنيت الدراسة ببيان أسباب عودة الرواية العربية إلى التراث وكيفيته، وبيان أهمية ألف ليلة وليلة ونسخها وترجماتها وآراء الكتاب العرب والمستشرقين بأصولها المختلفة.

وقد عالجت الدراسة ذلك في الفصول الآتية:

الأول (الرواية العربية والتراث)، وتناول البحث عن هوية إبداعية، وأسباب عودة الروائيين العرب إلى التراث، وطبيعتها.

والفصل الثاني (ألف ليلة وليلة بين الماضي والحاضر)، تناول أهمية ألف ليلة وليلة وترجماتها، وآراء العرب والمستشرقين قديماً وحديثاً في أصولها.

أما الفصل الثالث (استلهام عنوان ألف ليلة وليلة)، فقد تناول مفهوم العنوان ووظيفته دارساً الروايات الآتية: القصر المسحور لطه حسين وتوفيق الحكيم، وأحلام شهرزاد لطه حسين، وألف ليلة وليلتان لهاني الراهب، وأبواب المدينة لإلياس خوري، وليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ، ودنيازاد لمي التلمساني.

وقد درس الفصل الرابع (تجليات الليالي في الرواية العربية)، مفهوم التناص عند النقاد الغربيين والعرب، وروايات: رمل الماية لواسيني الأعرج، وليالٍ أخرى لمحمد البساطي، وليالي (كذا) عربية لخيري الذهبي، ورحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ.

الكلمات المفتاحية: الرواية، ألف ليلة وليلة، استلهام.

المقدمة

لقد قامت مجموعة من كتّاب الرواية العربية –لا سيما في الستينيات– بالعودة إلى التراث السردي العربي، في إطار حركة موسعة ثارت على تقاليد الكتابة الروائية التي أرساها كتّاب الرواية الرواد والجيل الذي تلاهم؛ فألفوا شكل الرواية الغربي مهيمنا على تجارب الكتابة باستثناء نادرٍ انشغل به بعض كتاب الرواية الإحيائيين، ولم تقتصر العودة إلى التراث على ما استلهمته الرواية حسب، بل نجد امتداده في الشعر والمسرح والقصة القصيرة.

كان الاهتمام بكتاب "ألف ليلة وليلة" أبرز تلك الاستلهامات، وقد التفت إليه في وقت مبكرٍ، أوائل القرن العشرين، بصورة خاصة طه حسين وتوفيق الحكيم؛ اللذان كرسا غير قليلٍ من وقتيهما للإفادة من "ألف ليلة وليلة"، فكتبا روايتهما المشتركة "القصر المسحور". وكتب طه حسين رواية "أحلام شهرزاد"، وعطف الحكيم على روايته المشتركة آنفة الذكر بكتابة نص مسرحي بعنوان "شهرزاد". غير أن تلك العودة المبكرة إلى "ألف ليلة وليلة" لم تأتِ لتعبر عن تيارٍ عامٍ في الكتابة الروائية، وإنما غلبت الرؤية الإسقاطية على ما قاما به من التفاتٍ لهذا النص، وظل الشكل

الأوروبي للرواية مهيمناً على أبرز أعمالهما الروائية، وهذا خلاف ما سنجده لـدى روائيي الستينيات ومن تلاهم.

ومن نافلة القول أن استلهام "ألف ليلة وليلة" لم يقتصر على الرواية حسـب، وإنما كان في الشعر الحديث، كما نقع على ذلك في بعض قصائد بدر شاكر السياب كـ"مدينة السندباد"[1]، وصلاح عبد الصبور في "رحلة في الليل"[2]. وكذا الأمر فـي مجال المسرح، إذ نلمح ذلك في عمل سعد الله ونوس "الملك هو الملك"[3].

أما في القصة القصيرة، فمن أبرز المجموعات القصصية التي احتفت بألف ليلة وليلة: "حكايات للأمير حتى ينام"[4] ليحيى الطاهر عبدالله.

وارتباط ألف ليلة وليلة بالرواية العربية التجريبية هو منـاط مباحـث هـذه الدراسة، فلقد تعمق الروائي الحديث في خصوصية ما يكتبه من سـرد، فلـم تعـد الأشكال الغربية تلبي رغبات التعبير الروائي لديه. وأراد بعض الروائيين، كجمـال الغيطاني مثلاً، أن يكتب نصاً روائياً مغايراً للنصوص العربيـة السـائدة، فجـاءت

---

(1) السياب، بدر شاكر. ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، 1986، م1، ص463-473.

(2) عبدالصبور، صلاح. ديوان صلاح عبد الصبور، بيروت، دار العودة، 1977، م1، ص7-13.

(3) ونوس، سعد الله. الملك هو الملك (مسرحية)، ط4، بيروت، دار الآداب، 1983.

(4) عبد الله، يحيى الطاهر. الكتابات الكاملة، ط1، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1983.

رواياته معبرة عن انشغالٍ كبيرٍ بالسرود العربية القديمة، مثل: الخطط[1] وكتاب التجليات[2].

ولقد تحولت النظرة إلى نص ألف ليلة وليلة بوصفه نصاً إباحياً قائماً على التسلية إلى استفادة عميقة من النهج الحكائي بنيةً ومضموناً، وأسهم في ذلك التحول تلك الكتابات النقدية التي تناولت ألف ليلة وليلة بالتحليل. وقد استهلت بكتاب سهير القلماوي -رائدة الدراسات حول ألف ليلة وليلة- الموسوم بالعنوان نفسه، وعبّد الوعي النقدي هذا الطريق للروائيين شاحذا مخيلاتهم بأفهامٍ جديدة حول نص ألف ليلة وليلة.

وعلى الرغم من جهد نجيب محفوظ المؤسس للفن الروائي العربي، فإنه لم يفد من السرود التراثية إلا متأخرا، وبتأثيرٍ من تيار الرواية المستلهم التراث، فكتب ضمن ما كتب "ليالي ألف ليلة" (1981)، وهي رواية تستحضر أجواء نص الليالي.

ولقد تفاوت وعي الروائيين العرب عامةً بألف ليلة وليلة، فعُبّر عنه تارةً وفق آليات تماثل أو تطابق، واستثمرت جماليات التجاور والاتساعِ النصيَّيْن تارة أخرى؛ مما جعل بعض الكتابات الروائية تراوح بين لغتيْن: تراثية ومعاصرة.

---

[1] الغيطاني، جمال. خطط الغيطاني، في، الأعمال الروائية، د.م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م4، 1994.

[2] الغيطاني، جمال. كتاب التجليات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

ومن أبرز ما تتوخى الدراسة تبيينه، درجات استلهام الروائيين لنص الليالي. فبعض الأعمال الروائية تخفي مرجعياتها، ولا يستدل على علاقاتها بـنص الليـالي عبر قراءة عابرة؛ لخلوها عنونة ومتناً من أي إشارة مباشرة، مثل روايـة "أبـواب المدينة" لإلياس خوري -على سبيل المثال لا الحصر-، لكنّ القراءة المتفحصة تظهر عمق تأثير نص الليالي على بنيتها العامة. ويؤمل أن تبين الدراسة سُبل الاستلهامات النقيضة لنص الليالي، فثمة من استعمل بنياتٍ وظفت المحاكاة الساخرة، والتنـاقض والمفارقة في تشييد نص روائيٍّ يقلب دلالة الحكايات، ويحمّلها تعبيـراتٍ وقضـايا معاصرة، كرواية واسيني الأعرج "رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف".

واستُثمِرَ نص الليالي كذلك في التنبيه إلى الجنسوية بمفهومها الحديث، وإعادة تعريف الذكورة والأنوثة، انطلاقاً من نص الليالي، بالاتكاء في ذلـك علـى فـرادة شخصيتي الحكاية الإطار: شهرزاد وشهريار، ولعل رواية مي التلمساني (دنيـازاد) مثال على ذلك.

وقد التفت بعض الأعمال الروائية إلى الطابع العجائبي لبعض الحكايات فـي نص الليالي، فلاءمت بين أجوائها وأجواء الرواية العجائبية، كما نلمح ذلك في رواية نجيب محفوظ (ليالي ألف ليلة)، وتلاقح هذا الدأب مع تياراتٍ فكريةٍ حديثةٍ وقديمـة،

كالكتابة الصوفية والسريالية، مثل رواية: "رحلة ابن فطومة" (1983) لنجيب محفوظ.

وتبدو موضوعة الجنس المتكررة في نص الليالي حافزاً أساسا في تشكيل حساسية جديدة للكتابة الروائية، فلقد أوغل بعض كتّاب الرواية في الاهتمام بوصف المشاهد الحسية، والتعويل على المكبوتات الجنسية محاكين في ذلك مركزية هذه الثيمة في نص الليالي.

ولأن نص الليالي صالح لأن يُعدّ -بوصفه جنساً أدبياً- كتاباً جامعاً لحكايات شعبية، أو قصصٍ قصيرة، أو قصص طويلة -ليس بالمفهوم التكنيكي الغربي-، فإنّ الأعمال القصيّة التي استلهمته أفادت من طبيعة تداخل الأجناس الأدبية فيه، فوجد كلٌ ضالته.

لم تحظَ ألف ليلة وليلة بدراسة شاملة تبين تأثيرها في الرواية العربية -فيما يعلم الباحث-، عدا دراسة تبين أثرها في أدب الأطفال[1]. ولقد تعددت الدراسات التي تناولت توظيف التراث في الرواية العربية، و من أبرزها: دراسة مراد عبد

---

[1] انظر: يحيى، رافع. تأثير ألف ليلة وليلة على أدب الأطفال العربي، ط1، حيفا، الكلية العربية للتربية، 2001.

الرحمن مبروك بعنوان (العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر)[1]، ودراسة صبري مسلم حمادي الموسومة بـ(أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة)[2]، ودراسة محمد رياض وتّار (توظيف التراث في الرواية العربية)[3]، ودراسة رفقة دودين (توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة)[4]، ودراسة محسن جاسم الموسوي (ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث)[5].

وقد ركزت هذه الدراسات على توظيف التراث بشكل عام، فدراسة "وتار" تناولت توظيف الحكاية والسيرة الشعبية، وتوظيف التاريخ والنص الديني، والتراث الأدبي وتراث البيئة المحلية. وتناولت دراسة "مبروك" الشخصية التراثية، والنص واللغة والشكل التراثي. وتناول "حمادي" دراسة أساليب تعامل الروائي مع التراث الشعبي، وتأثير الشخصيات الأسطورية والخرافية والتاريخية في الرواية العراقية،

---

[1] مبروك، مراد عبد الرحمن. العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية (1914-1986)، ط1، د.م، دار المعارف، 1991.

[2] حمادي، صبري مسلم. أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

[3] وتار، محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة: دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2002.

[4] دودين، رفقة محمد عبد الله. توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 1997.

[5] الموسوي، محسن جاسم. ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث، ط1، بيروت، دار الآداب، 1993.

ووظائف هذا الاستخدام. أما "دودين" فقد ركزت على أثر المـوروث الـديني فـي الرواية الأردنية والأجناس الأدبية، من مثل: المقامة، والسيرة الشعبية، والمـوروث الشعري والفكري السياسي والاجتماعي.

أما "الموسوي" فقد اتخذ من شهرزاد رمزاً للدلالـة علـى أنّ الروايـة تعـد استمراراً لحكي شهرزاد، دارساً خصوصية الرواية العربية، مركِزاً على التجريـب والحداثة والسرد فيها.

وثمة مجموعة من الدراسات تطرقت إلى الروايـات المدروسـة فـي هـذه الدراسة، فبعضها درسها بمعزل عن تأثير ألف ليلة وليلة من مثل: دراسة كمال أبو ديب لرواية هاني الراهب المعنونة بـ(ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية)[1]، وبعضها درس الرواية من جوانب متعددة أحدها علاقتها بألف ليلة وليلة مثل دراسة شاكر النابلسي (مذهب للسيف .. ومذهب للحب: رؤية نقدية جديدة لأدب

---

[1] أبو ديب، كمال. ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، مجلة الموقف الأدبي، ع11، 1980 .

نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة "ليالي ألف ليلة")[1]، وسيشار إلى باقي الدراسات في مواضع مختلفة في هذه الدراسة.

تقتضي طبيعة استلهام الروايات لألف ليلة وليلة أن يستوعب البحث غير منهج من مناهج الدرس الأدبي المعاصر، فالتلخيص وكشف الجو العام للرواية يقتضي منهجاً وصفياً، في حين تتطلب مناقشة العنوان والتناص وآليات السرد والحبكة والشخصية الروائية، الإفادة من الشكلانية. وتكون الإفادة من المنهجية التاريخية التحليلية مناسبة لمناقشة ونسخ ألف ليلة وليلة وترجماتها ووصفها.

والإفادة من هذه المناهج تكون بمقدار ما يخدم البحث، دون ركون إلى تصور مسبق أو أحادي النظرة، يقحم تصورات نظرية لا تتلاءم مع الروايات.

جاءت الدراسة في أربعة فصول:

تناول الأول (الرواية العربية والتراث)، البحث عن هوية إبداعية وأسباب عودة الروائيين إلى التراث وكيفية هذه العودة وعواملها.

أما الفصل الثاني (ألف ليلة وليلة بين الماضي والحاضر)، فقد تناول:

---

[1] النابلسي، شاكر. مذهب للسيف.. مذهب للحب: رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة "ليالي ألف ليلة"، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985.

- أهمية ألف ليلة وليلة وترجماتها

- آراء الكتّاب العرب قديماً وحديثاً في أصول ألف ليلة وليلة

- آراء الكتّاب المستشرقين في أصول ألف ليلة وليلة التراثية

وقد تناول الفصل الثالث (استلهام عنوان ألف ليلة وليلة في الرواية العربية):

- العنوان والنص

- وظيفة استلهام العنوان والنص

- أنواع العنوان ووظائفه

- القصر المسحور/طه حسين وتوفيق الحكيم

- أحلام شهرزاد/طه حسين

- ألف ليلة وليلتان/هاني الراهب

- أبواب المدينة/إلياس خوري

- ليالي ألف ليلة/نجيب محفوظ

- دنيازاد/مي التلمساني

والفصل الرابع (تجليات الليالي في الرواية العربية) درس:

- مفهوم التناص عند النقاد الغربيين

- مفهوم التناص عند النقاد العرب

- رمل المايه: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف

- ليالٍ أخرى وقلب الحكاية الإطار

- ليالي [كذا] عربية[1]

- رحلة ابن فطومة والسندباد البحري

[1] أينما وردت المعقوفتان فهو توضيح وتدخل من الباحث.

الفصل الأول

الرواية العربية والتراث

الفصل الأول

الرواية العربية والتراث

- البحث عن هوية إبداعية

- عوامل رجوع الرواية العربية إلى التراث

- كيفية العودة إلى التراث في الرواية العربية

الفصل الأول

الرواية العربية والتراث

البحث عن هوية إبداعية

لعل كارثة عام ألف وتسعمئة وسبعة وستين كانت حافزاً أساسياً وراء البحث الإبداعي العربي عن هويته الإبداعية، مما جعله يراجع ذاته ويبحث عن أسباب هذه الهزيمة وطريقة محاكاة هذا الواقع وتصويره، فكانت "النتيجة تصاعد الرغبة في تغيير الشكل الأدبي المستعار من رواية البرجوازية الأوروبية تحديداً. وتأصيل شكل قومي، مجانس للتاريخ النوعي وصاعد منه، بقدر ما هو رافض لنهاياته التي لم تكن سوى تكرار لمآسيه الكبرى السابقة التي بدت كما لو كانت تكرر نفسها في الحاضر الذي انتهى إلى كارثة العام السابع والستين"[1].

فكان اللجوء إلى التراث الشعبي جزءاً من عملية التأصيل؛ أي تأصيل شكل روائي فني عربي مغاير للأشكال الروائية الغربية والعربية المقلدة للرواية الغربية.

ولا يهدف هذا الفصل تقديم دراسة تفصيلية لآراء النقاد حول أصول الرواية العربية: أهي فن غربي خالص، أم أنها فن عربي متطور عن الفنون النثرية

---

[1] عصفور، جابر. هوامش للكتابة، على شبكة الإنترنت 2008/5/23

www.alhayat.com/culture/05-2008/item.

التراثية؟[1] ولكن الباحث يبدي وجهة نظره التي تتمثل في أن الرواية العربية التي نشأت في بدايات القرن العشرين (المدن الثلاث: الدين والعلم والمال لفرح أنطون وزينب لمحمد حسنين هيكل) -على سبيل المثال لا الحصر-، فن غربي خالص[2]، بمعنى أن تقنيات هذا الفن هي غربية، وقد نشأت الرواية العربية متأثرة بالرواية الغربية. كما يزعم الباحث أن وجود عناصر مشتركة بين الرواية الحديثة والسرد (القصص) التراثي، لا يعني أن الرواية موجودة في التراث، أو هي متطورة عن أشكال سردية تراثية؛ لأن الأشكال السردية المختلفة الموجودة في التراث، مثل: السيرة الذاتية والغيرية وقصص الأخبار (القصص القرآني) والمقامة، يمكن عدها أجناساً أدبية مستقلة عن الرواية الحديثة، وإن التقت معها جزئيا. ويمكن تسويغ هذا الالتقاء أنّ الأجناس المذكورة تنتمي إلى جنس أدبي كبير هو النثر، فمن الطبيعي أن

---

[1] انظر الآراء المختلفة حول ذلك: السعافين، إبراهيم. تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ط2، بيروت، دار المناهل، 1987، ص15-28. والسعافين، إبراهيم. قضية الشكل في الرواية العربية، مجلة آفاق عربية، حزيران 1990، ص102-105. وانظر رأياً يوفّق بين الشكل الغربي والتراثي: الصمادي، مأمون. جمال الغيطاني والتراث، القاهرة، مكتبة مدبولي، ص17-19. وانظر وجهة نظر مغايرة عدّت الرواية العربية موجودة في التراث العربي في كتب الأغاني والأمالي وصبح الأعشى والعقد الفريد وأيام العرب والأساطير. فالكتاب يتعامل مع أخبار الشعراء على أنها قصص وروايات: خورشيد، فاروق. في الرواية العربية، ط3، بيروت، دار العودة، 1979، ص7-42.

[2] انظر: الغيطاني، جمال. التراث والإبداع الروائي، مجلة الباحث العربي (لندن)، ع2، 1985، ص99.

يكون ثمة مجموعة من السمات المشتركة بين الفنون النثرية المختلفة، مع احتفاظ كلّ فنٍ بخصوصيته، وهذا ما ينطبق على الرواية تحديدا. وانطلاقا من هذا الرأي، يمكن مناقشة الأسئلة الآتية عن علاقة الرواية العربية بالتراث:

- هل العودة إلى التراث نوع من الانكفاء عليه ورفض الواقع المعاصر، وذلك لتأكيد الهوية الثقافية العربية عبر الرجوع إليها في زمن القوة؟
- هل العودة إلى الأشكال التراثية تأكيد لاستمرارية الماضي في الحاضر؟
- هل العودة إلى التراث محاولة لإعادة قراءته حتى نستطيع قراءة الحاضر قراءة مختلفة؟
- هل العودة إلى التراث نوع من فرض مشروعية الجنس الروائي؟ مما قد يؤدي إلى إقناع القارئ العربي أنّ هذا الجنس غير منفصل عن تراثه.
- ما درجة حضور التراث بنيةً ومضموناً في العمل الأدبي؟ وهل يكون هذا الحضور إحيائياً إسقاطياً، أم توظيفياً إبداعياً؟

عوامل رجوع الرواية العربية إلى التراث

بدأت الرواية العربية متأثرة بالرواية الغربية الإنجليزية والفرنسية، ترجمة وتقليداً، وحين انتهت هذه المرحلة "ابتدأ إبداعنا القصصي، دخل فيه بالتأكيد وعلى القطع كل موروثنا القصصي، وأثر فيه لا شك ما حمله لنا تراثنا من أشكال فنية قصصية سابقة"[1].

وبسبب الأوضاع الثقافية التي سادت الوطن العربي في بداية القرن العشرين، اتجه نظر الكتاب إلى الغرب بوصفه مثلاً أعلى للتقدم والازدهار، وحاولوا الاستفادة من منجزاته الحضارية لاسيما في مجال الرواية، ظناً منهم أنّ مواجهة الواقع والتمرد عليه يَعْنيان الثورة على التراث العربي القديم، ومنافسة الحضارة الأوروبية والتفوق عليها. وقد أدى اندفاعهم بهذه الرغبة إلى وقوعهم فريسة للتبعية في كثير من الأحيان، وأصبحت قيمهم ومثلهم لا تنبع من الواقع الذي يعيشون فيه[2]. وبعد نكسة 1967 أصبح السؤال أكثر إلحاحاً عن ضرورة استقلالية الشخصية العربية والبحث عن القيم التي تشكل هذه الشخصية؛ مما أدى إلى ضرورة العودة إلى

---

[1] خورشيد، فاروق. في الرواية العربية، ص214.

[2] انظر: بدر، عبد المحسن طه. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1968، ص46.

التراث العربي، وتوظيفه للتعبير عن الواقع المعيش، وخلق خصوصية قومية للرواية العربية.

ونلاحظ أن أوائل الروائيين الغربيين من مثل: دانييل ديفو (1660-1731)، وصموئيل ريتشاردسون (1689-1761)، وهنري فيلدنغ (1707-1754)، قد "انفصلوا انفصالاً قاطعاً عن التراث وأطلقوا الأسماء على شخصياتهم بالطريقة التي توحي أن الواجب يقضي اعتبارهم أفراداً معينين في الوسط الاجتماعي المعاصر"[1]. لذلك فإنَّ حبكة الرواية متميزة عن معظم القصص التراثية السابقة "باستخدامها خبرة الماضي على أنها سبب الفعل الراهن، أي إحلال العلاقة السببية العاملة خلال الزمان محل اعتماد القصص القديم على المواربات والمصادفات، الأمر الذي يميل إلى إضفاء بنية أشد تلاحماً على الرواية، بل وما هو أهم من ذلك هو الأثر الذي يبقى على رسم الشخصيات من جراء إصرار الرواية على العملية الزمانية"[2]. ومع ذلك فإن الرواية ما هي إلا امتداد لموروث في غاية القدم والتبجيل[3]، علاوة على

---

[1] واط، إيان. نشوء الرواية، ترجمة: عبدالكريم محفوض، دمشق، وزارة الثقافة، 1991، ص20.

[2] السابق، ص24.

[3] انظر: السابق، ص314.

كونها متطورةً عن الملحمة، أو هي مظهر "من مظاهر روح الملحمة تحت تأثير مفهوم حديث وباهت عن الواقع"[1].

وقد يكون السبب في عودة الرواية العربية إلى التراث هو طبيعة المضمون الروائي الذي يتفق "في كثير من عناصره وجزئياته مع ما هو مألوف في التراث ومع ما ينسجم مع طبيعة القيم والأفكار والتقاليد العربية. وهي جزئيات وعناصر لا تنفصل عن الشكل إن لم تكن شكلاً خالصا مما يمكن أن تعد استمرار الصور معروفة في التراث والواقع"[2].

كما قد تكون العودة إلى الأشكال التراثية المختلفة للإفادة من هذه الأشكال، وليس بهدف استدعاؤها لمجرد التأكيد على وجود تراث سردي عربي في مقابل الرواية الغربية. وقد تكون من أجل "الإفادة من تنويعات شكلية تراثية من مثل السير الشعبية، وكتب الأنساب، والطبقات، والتراجم، والتراث الشعبي من مثل حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها. ينبغي ألا تُعدّ العودة إلى الماضي بحثاً عن شكل عربي أصيل، أو عودة إلى أشكال منجزة، مثلما ينبغي ألا تعد صورة وحيدة مقترحة لشكل الرواية"[3].

---

(1) واط، إيان. نشوء الرواية، ص342.

(2) السعافين، إبراهيم. قضية الشكل في الرواية العربية، ص102.

(3) السابق، ص102.

إنّ تشكيل العمل الروائي هو الذي يفرض درجة العودة (الحضور أو التوظيف) إلى التراث السردي العربي القديم، أو قد يفرض درجة الإفادة من هذا التراث.

وقد أورد الغيطاني أسباباً عدة إلى العودة للتراث، نجملها بما يأتي:

1- إنّ العودة إلى التراث تعزز فهم الواقع المعيش الذي يدخل في نسيجه؛ لأن التاريخ هو الزمن في ديمومته وصيرورته[1].

2- جاءت العودة للتراث في الكتابة الروائية بوصفها ردة فعل على الاستعمار وخلق وعي بالذات "من خلال مرحلة الاستقلال الوطني والكفاح ضد الاستعمار، خاصة في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين"[2].

3- هذا السبب قد يبدو مناقضاً للثاني، ولكنه الوجه الآخر له. إذ حدث خلال السبعينيات تراجع عن منجزات التحرر الوطني لبلادنا. وتعرضنا لموجات من الغزو الاستعماري الجديد الذي لا يستهدف

---

[1] انظر: الغيطاني، جمال. التراث والإبداع الروائي، ص101-102، وانظر: برادة، محمد. الرواية العربية واقع وآفاق، ط1، دار الرشيد، 1981، ص327.

[2] السابق، ص101-102.

الجوانب الاقتصادية حسب، بل يهدف إلى تشويه الذات وقلب القيم الحضارية لمجتمعنا[1].

4- محاولة خلق "أشكال فنية جديدة"[2] مغايرة للكتابة الغربية والتراثية في آنٍ، مما يشكل تجربة خاصة للكاتب.

ولعل نكسة حزيران (1967) كانت سبباً سياسياً وقومياً أدى إلى مراجعة الذات العربية (الثقافة العربية) لنفهسا، فأخذت تتساءل عن سبب هذه الهزيمة التي أدت إلى فقدان الذات ثقتها بنفهسا وبحاضرها؛ مما ساعد في التشكيك بمعطيات الحاضر، ومحاولة الرجوع إلى التاريخ (التراث) للبحث عن ظروف مشابهة تساعد على فهم الواقع المعيش بعد الهزيمة. وهل هناك في التاريخ العربي ما يلتقي مع الواقع المعيش؟ وهل التاريخ يعيد نفسه باختلاف الزمان والمكان؟ علماً أنَّ التاريخ لا يعيد نفسه إلا بشكل محاكاة ساخرة؛ لأن التاريخ لا يعيد نفسه أحداثاً بل عبراً.

لقد كانت مرحلة نهاية الستينيات من القرن العشرين تمثّل إعادة التوازن للحاضر عن طريق الرجوع إلى الماضي، وعن طريق رفض الآخر بالتخلي عن

---

(1) انظر: الغيطاني، جمال. التراث والإبداع الروائي، ص101-102.

(2) السابق، ص101-102.

الشكل الروائي الغربي، والبحث عن شكل روائي عربي، يستلهم الأشكال القصصية التراثية الشعبية من مثل: ألف ليلة وليلة –على سبيل المثال لا الحصر–.

وقد وعى بعض الكتّاب قيمة العودة إلى تراثهم القصصي مستلهمين بنيته، لاسيما بعد هذه النكسة التي أحدثت هوة سحيقة في بنية المجتمع العربي؛ نتيجة شعورهم بفقدان الهوية، فجاء ارتباطهم بالتراث نابعاً من وعيهم بالحاضر وإدراكهم للماضي. فكان التراث هو المنهل الذي استقى منه بعض الروائيين "مادتهم الإبداعية للتعبير عن التحديات القائمة. ففي ظل واقع يموج بالهزائم العسكرية والنفسية، لا يجد الكتّاب مناصا من التمسك بجذورهم القومية"[1]، وذلك من أجل فهم أكثر وعياً لذاتهم وواقعهم، ومن أجل التخلص من التبعية للآخر.

أما على مستوى المضمون، فقد لجأ الكتّاب إلى اتخاذ الشخصيات التراثية قناعاً للتعبير عن واقعهم المعيش، يسوقون آراءهم من خلالها، دون أن يتحملوا المسؤولية المباشرة عن هذه الآراء؛ مما أتاح لهم حرية أكبر في التعبير واستخدام الشخصيات التراثية بطريقة إسقاطية على الحاضر. وقد أمكنهم هذا الاستخدام من أن يستتروا من بطش السلطة في جانب، وفي جانب آخر فقد حقق ذلك غنى من الناحية

---

[1] مبروك، مراد عبد الرحمن. العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ص30.

الفنية[1]. لاسيما إذا كان استلهام التراث مقوماً أساسياً للرواية "وعنصراً أساسياً فاعلاً في السرد، وليس مجرد "خلفية" أو "ديكورا" للرواية"[2].

وفي مصر تحديداً، فإنّ "فكرتي القومية المصرية والشخصية المصرية، قد ربطتا بين المفكرين والأدباء المصريين وبين الواقع، ودفعتهم إلى التأثر بالثقافة والأدب الغربيين مما ساعد على ظهور الرواية الفنية التي ترتبط بالواقع من ناحية. ومن ناحية، فقد مهد ذلك لازدهار الرواية التاريخية بوصفها تعبيراً عن حماس قومي يهدف إلى بعث أمجاد الماضي ويستلهم من هذا التاريخ المعاني التي تدفع إلى طريق المستقبل"[3].

ولعل من أهم أسباب العودة إلى التراث الشعبي في الرواية العربية الفلسطينية تحديداً، تلأكيد الهوية الثقافية العربية، لاسيما في أعمال إميل حبيبي (رواية سرايا بنت الغول مثلاً) للحفاظ على الهوية العربية في مواجهة سياسة التهويد العنصرية الصهيونية. "فالمقاومة المسلحة تقاوم الغزو المادي الصهيوني، والمقاومة الأدبية

---

[1] انظر: زايد، علي عشري. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، طرابلس (ليبيا)، الشركة العامة للنشر، 1978، ص42 .

[2] الخراط، إدوار. أصوات الحداثة: اتجاهات حداثية في القصّ العربي، ط1، بيروت، دار الأدب، 1999، ص212.

[3] الهواري، أحمد إبراهيم. نقد الرواية في الأدب الحديث في مصر، القاهرة، عين للدراسات والبحوث، 1993، ص122.

تتصدى للغزو الروحي والثقافي. ويقدم إميل حبيبي تجربة فريدة حية وأنموذجاً فذاً يؤكد أصالة الفن القصصي والروائي العربي وإمكانات إبداع رواية عربية أصيلة نابعة من تراثنا وروحنا وقيمنا وهمومنا ولا تقع في أسر الشكل الروائي الغربي"[1]. فالعودة إلى التراث العربي هي تأكيد على أن الفلسطيني جزء من الأمة العربية وليس من الكيان الصهيوني، وهذا يعكس موقفاً ثقافياً وسياسياً في آن.

(1) عطية، أحمد محمد. أصوات جديدة في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص45.

كيفية العودة إلى التراث في الرواية العربية

لعله من الضروري أن تكون عودتنا إلى التراث العربي وقراءته وتوظيفه، عودةً حداثية (قراءة عصرية) هدفها "جعل المقروء [التراث] معاصراً لنفسه على صعيد الإشكالية النظرية والمحتوى المعرفي والمضمون الإيديولوجي؛ أي قراءته في محيطه الاجتماعي التاريخي من جهة، وفي الوقت ذاته جعله معاصراً لنا، من جهة أخرى، على صعيد الفهم والإيديولوجيا"[1].

ماذا يعني ذلك في التوظيف أو الاستلهام الروائي للتراث ولألف ليلة وليلة تحديداً؟

قد يعني هذا الاستلهام نوعاً من إيجاد حلقة وصل بين المكوّن الرئيسي للقارئ العربي –الذي هو في معظمه تراثي أساساً– وبين الأعمال الروائية، مما قد يؤدي إلى أنْ يتفاعل القارئ مع العمل الروائي بشكل أفضل، الأمر الذي قد يشعره أنَّ النص الروائي المعاصر لم ينفصل تماماً عن ماضيه و حاضره.

وقد يتيح "إعادة قراءة الماضي بطريقة نقدية، وأيضاً إعادة ربطه بالحاضر، لأن التاريخ، بالإضافة إلى كونه كلاً متصلاً، أو سلسلة مترابطة، فإنه لا يمكن فهم

---

[1] الجابري، محمد عابد. التراث والحداثة: دراسات ومناقشات، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991، ص60.

الكثير من وقائع الراهن دون ربطها بما قبلها، بالأسباب التي أدت إليها. وبهذا المعنى فإن الرواية التاريخية، بنماذجها الجدية، بمقدار ما تستعير من الماضي أحداثاً وأشخاصاً ووقائع، وشواهد أيضاً، فإنها تفعل ذلك من أجل التعامل مع واقع راهن، ومع مشاكل قائمة. بكلمات أخرى: إن الرواية التاريخية، بالمعنى الجدي، حين تلجأ إلى الماضي، تختار من هذا الماضي ما يناسب المرحلة الراهنة وما يستجيب لها"[1].

وقد لا تكون عملية توظيف التراث واستحضاره عملية استنساخية، بل عملية إبداعية دائمة التشكل، وأنَّ جوهر التراث يمكن أن يكون "في حراك مستمر، أي أنه خاضع لعملية إبداع دائمه"[2]. وذلك بإنجاز جديد للتراث، يكون الواقع هو المحرك له، بمعنى أن الواقع هو الذي يفرض شروطه على التراث، أو هو المحرك الأساس الذي عن طريقه يتم توظيف التراث في الأعمال الأدبية في ضوء الواقع، وليس العكس. فالمعطيات المباشرة للواقع هي "التي نتحرك عليها وهي الأصل المباشر لأحوالنا. إنها منبع الحياة والعقل، والمصدر الذي تتفجر منه مشكلاتنا وقضايانا المصيرية. وأول ما ينبغي التصدي له هو الواقع، لأنه هو الحياة. وليس معنى ذلك أن عقولنا وأفكارنا ينبغي أن تتشكل وفقاً للواقع باعتبار أنه ذو قوانين نهائية ملزمة،

---

[1] منيف، عبدالرحمن. رحلة ضوء، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص64-65.

[2] جدعان، فهمي. نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط1، عمان، دار الشروق، 1985، ص37.

وإنما معناه أن فهم حركة الواقع وبنيته شرط ضروري لكل فعل، وأن توجيه الواقع وتغييره من خلال هذا الفهم أمر لا مفر منه. وهذا يعني أن الفكر يمكن أن يلجأ إلى تغيير أحكامه وأساليبه في النظر والعمل، في ضوء الواقع، وأنّ هذا الواقع يجري مجرى لا يتناسب مع متطلبات الفكر"[1].

وقد يعني أن تكون علاقتنا بالتراث وتوظيفه علاقة معاصرة لنا "ولكن فقط على صعيد الفهم والمعقولية، ومن هنا معناه بالنسبة لنا نحن. إنّ إضفاء المعقولية على المقروء من طرف القارىء معناه نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارئ، الشيء الذي يسمح بتوظيفه من طرف الأخير في إغناء ذاته أو حتى في إعادة بنائها"[2].

وتوظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة يستحسن أن يكون توظيفاً إبداعيا ومعاصرا في آنٍ، وإلا تحولت الرواية إلى رواية تاريخية تراثية هدفها إعادة صياغة الماضي وتقديمه بأشكال أو أجناس أدبية جديدة، "فالتاريخية هي استدعاء الزمان للتفكير بالوجود، ولكن، لا الوجود الفردي، بل الوجود في العالم ومع الآخرين، بكل غناه الدلالي والتأويلي"[3].

---

[1] جدعان، فهمي. نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ص36-37.

[2] الجابري، محمد عابد. نحن والتراث، ط6، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1993، ص12.

[3] ريكور، بول وآخرون. الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم، سعيد الغانمي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999، ص30.

والعودة إلى التراث لا تكون من أجل تقويضه، وإنما من أجل تثويره وتوظيفه. ويكون ذلك بتسليط الضوء على حقب تاريخية مشابهة وليس مطابقة للواقع، من أجل الكشف عن ماهية الواقع والأسباب التي أدت إلى هذه الماهية. وربط الواقع بالماضي لا يكون عشوائياً؛ لأن الواقع المعاصر لا يتشكل من خلال الماضي (التراث) حسب، بل من خلال معطيات الواقع تمهيداً لفهم المستقبل، فالمستقبل يكون نتاج الماضي والحاضر، وإدراك تكوين الحاضر المتشكل ينبئ بما سيؤول إليه الحاضر في المستقبل، أي أننا نكون إزاء كاتب مثقف عضوي لا تقليدي -بمفهوم غرامشي-[1]، فالأول هو الذي يرتبط بالواقع من أجل فهمه وتغييره، أما الثاني فهو الذي يقبل الواقع دون نقد؛ لأنه مأسور بنظرة ماضوية تقديسية.

إنّ علاقة الكاتب الروائي بتراثه السردي من الممكن ألا تكون علاقة استنساخية، بل علاقة محاورة وتثوير. بمعنى أن هذه العلاقة لا تعكس الانكفاء عليه والاكتفاء به، وإنما هضمه ومجاوزته، أي أن يكون الكاتب متصلاً ومنفصلاً عن التراث في آن. وليس "ثمة تناقض بين التجديد والاستعارة من التراث. فالتجديد في هذا الإطار ينصب على دفع أقصى إمكانات التقدم الكامن في التراث، مع خلق ما

---

[1] المثقف العضوي هو الذي يمتلك وعياً نظرياً يؤهله أن يشكّل صورةً عن ذاته والعالم ماضياً وحاضراً، وانطلاقاً من هذا الوعي يستطيع أن يقدّم حلاً للمشكلات التي تواجه مجتمعه في جوانب الحياة المختلفة. انظر: تكسيه، جاك. غرامشي: دراسة ومختارات، ترجمة، ميخائيل مخول، دمشق، وزارة الثقافة، 1972، ص167-168.

كان غائباً أو جنينياً أو مغيباً في السياق التراثي"[1]. فالفنان هنا لا ينقطع عن تراثه ولا يقع في إسار الفن الغربي، وإنما يحاول توظيف تراثه في كتاباته المعاصرة دون إغفال لمنجزات الفنون المختلفة في العالم. وبهذا يخرج الكاتب من التبعية سواء أكانت للتراث أم للآخر؛ ليشكل تجربته الخاصه مستفيداً من الاثنين معاً. وهذه المزاوجة بين التراث والآخر ليست توفيقية أو تلفيقية نظريا؛ لأن الواقع هو الذي فرض هذا الوعي بما ينوء به من "تداخلات وتعارضات ذات طبيعة جدلية"[2]، فالماضي مستمر في الحاضر، والحاضر يتشكل وفقاً للماضي والواقع المعيش.

أي أن العودة إلى لتراث في الرواية العربية المعاصرة "ليست مسألة ترتبط بعلائق فكرية أو إيديولوجية بين زمن الحاضر باعتباره زمن الكتابة، والماضي من حيث هو الزمن الذي يرحل إليه الروائي، بل إنها مسألة تطمح من خلال المحاورة التي تقيمها بين عنصرين إلى خلق لغة هي مزيج من لغة الحاضر بتقنياته وأنماط كتابته ولغة عصر سالف بعاداته اللغوية والفكرية"[3].

---

[1] بدوي، محمد. مغامرة الشكل عند روائيي الستينات، مجلة (فصول)، م2، ع2، 1982، ص128.

[2] السابق، ص 128.

[3] الككلي، عبدالسلام. الزمن الروائي، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1992، ص11.

الفصل الثاني

ألف ليلة وليلة بين الماضي والحاضر

الفصل الثاني

ألف ليلة وليلة بين الماضي والحاضر

- أهمية ألف ليلة وليلة وترجماتها
- آراء الكتّاب العرب قديماً وحديثاً في أصول ألف ليلة وليلة
- آراء المستشرقين في أصول ألف ليلة وليلة التراثية

الفصل الثاني

ألف ليلة وليلة بين الماضي والحاضر

أولاً: أهمية ألف ليلة وليلة وترجماتها

برز الاهتمام بألف ليلة وليلة في العصر الحديث بداية القرن الثامن عشر الميلادي، على يد الفرنسي أنطوان جالان Antoine Galland. وظهرت ترجمته في باريس بين 1704 و1717، وقد انتشرت بسرعة كبيرة بين القراء؛ لأن ظهور ترجمته جاء "مواكباً لتحول في الذوق الأوروبي، من الميل إلى قراءة حكايات أبطالها فوق مستوى البشر، والإعجاب بالأعمال غير الإنسانية [الخارقة] والشاذة، إلى كل ما هو رقيق شديد الحساسية ومسرف في الرفاهية، وجميع هذه الصفات وُجِدَتْ مضمنة في ألف ليلة وليلة في وفرة تفيض بالمرح"[1].

[1] شاخت، جوزيف وبوزروث، كليفورد. تراث الإسلام، ط2، ترجمة: حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع234، 1998، ج2، ص47.

وعلى الرغم من شهرة ترجمة جالان، فقد وُصِفَتْ أنّها أسوأ ترجمة لألف ليلة وليلة[1]، ولكنها الأكثر شهرة لدى القارئ الغربي، ولعلَّ من أسباب ذلك؛ أنها أول ترجمة غربية لليالي. وقد ظهرت في اثني عشر مجلداً فخماً رغم أنها لا تحوي أكثر من 350 ليلة، أي ما يقارب ثلث الكتاب[2]. وقد تصرف جالان في ترجمته محوراً ومبدلاً في كلمات النص الأصلي، كما غيَّر ما ينافي الذوق الأوروبي المحافظ آنذاك؛ لتوافق ما هو سائد في القرن الثامن عشر.

وظهرت بعد ترجمة جالان ترجمات إنجليزية عديدة، أشهرها ترجمة إدوارد لين (Edward Lane) بين الأعوام (1838-1840)[3]، وترجمة و. هـ. ماكنغتن (W.H.Macnogten) عام 1839. ثم ترجمة جون باين (John Payne) عام 1882، ثم

---

(1) انظر: بورخس، خورخي لويس. مترجمو ألف ليلة وليلة، مجلة فصــول، م13، ع2، 1994 ص310.

(2) انظر: طرشونة، محمود. مدخل إلي الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، ط2، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1998، ص79.

(3) انظر: بدوي، عبد الرحمن. موسوعة المستشرقين، ط3، بيروت، دار العلم للملايين، 1993، ص524، وانظر وصفاً لترجمة لين: الموسوي، محسن جاسم. الوقوع في دائرة الســحر: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الأنكليزي 1704-1910، ص234-237.

ترجمة بيرتون[1] (Richard F. Burton) عام 1885، وتلتها ترجمة ج. س. مردروس (J. C. Mardrus) عام 1899[2].

أما الترجمات الألمانية فظهرت على أيدي أربعة مترجمين، وهي: ترجمة جوستاف فيل (Gostav Weil) بين الأعوام (1839-1842)، في أربعة مجلدات، وترجمة ماكس هننج (Henning) بين الأعوام (1895-1897)، وترجمة فليكس بول جريف (Félix Paul Greve) والتي نشرها قبل الحرب العالمية الأولى، وترجمة إنو ليتمان (Enno Littman) بين الأعوام (1923-1928)[3].

كما ترجم كتاب ألف ليلة وليلة "إلى الروسية سنة 1929 وسنة 1936... وإلى الدانماركية سنتي 1824 و1827...، وإلى الإيطالية سنة 1948...، وإلى الإسبانية مرات عديدة"[4]. وعُرِف في الأندلس منذ القرن الثالث عشر الميلادي[5].

---

[1] انظر وصفاً لترجمتي باين وبيرتون: الموسوي، محسن جاسم. الوقوع في دائرة السحر: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي 1704-1910، ص237-239.

[2] انظر: بورخس، خورخي لويس. مترجمو ألف ليلة وليلة، ص309-319.

[3] انظر وصفاً وتحليلاً لهذه الترجمات: بورخس. مترجمو ألف ليلة وليلة، ص319-321.

[4] طرشونة، محمود. مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، ص79.

[5] انظر: بالنثيا، آنخل جنثالث. تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة: حسين مؤنس، ط1، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1955، ص594-595.

وقد تأخرت الطبعات العربية للكتاب مئة عام عن الظهور مقارنة بالطبعات الغربية، فظهرت أول طبعة للكتاب باللغة العربية عام (1814-1818)، وهي لا تحتوي إلا على مئتي ليلة. وتعرف هذه الطبعة بطبعة كلكتا الأولى (بالهند). أما الطبعة العربية في العالم العربي، فقد نشرت في القاهرة عام 1835، وتعرف بطبعة بولاق. كما طبعت في بيروت ما بين عامي 1888 و1890 بتهذيب الأب صلحاني، وقد حذف من الكتاب النصوص الحاوية صوراً جنسية[1]. وآخر طبعة بيروتية -فيما أعلم- نشرتها دار صادر، وقد وصف مقدم الطبعة الدكتور عفيف نايف حاطوم هذه الطبعة بأنها إعادة طبع لطبعة صدرت عن الدار نفسها بتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي ومقابلته، وهي أصيلة غير مهذبة، وجاءت هذه الطبعة في ستة مجلدات تشتمل على الصور الملونة المكشوفة[2].

وقد أخرج محسن مهدي طبعة للكتاب باللغة العربية لم تخل من اللهجة العامية، في مجلد واحد، وتشتمل على 282 ليلة فقط، معتقداً أنَّ الصورة العربية

---

[1] انظر: طرشونة، محمود. مدخل إلي الأدب المقارن وتطبيقه علي ألف ليلة وليلة، ص80.

[2] انظر: ألف ليلة وليلة، ط1، بيروت، دار صادر، 1999، ص4-5.

الأولى للكتاب جاءت بهذا الحجم فقط، وأن الزيادات جاءت في العصور المتأخرة؛ لذلك وُسِمَ الكتاب بـ(كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى)[1].

[1] انظر: كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، حققه وقدم له: محسن مهدي، ليدن (هولندا)، شركة أ.ي. بريل للنشر، 1984، مقدمة الكتاب.

ثانياً: آراء الكتّاب العرب قديماً وحديثاً في أصول ألف ليلة وليلة

لعلّ أول إشارة في التراث العربي إلى كتاب ألف ليلة وليلة جاءت على لسان المسعودي (المتوفّى عام 345هـ/956م) في سياق حديثه عن صحة الأخبار وصدق القصاصين بقوله:

"وقد ذهب كثير من الناس ممن له معرفة بأخبارهم (إلى) أن هذه الأخبار موضوعة مزخرفة مصنوعة، نظمها مَن تقرّب إلى الملوك برواياتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأنّ سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها ما ذكرنا، مثل كتاب هزار أفسانه، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية : ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها: أفسانه، والناس يسمّون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة. وهو خبر الملك الوزير وابنته وجاريتها وهما شيرازاد ودينازاد [كذا]؛ ومثل كتاب فرزه وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد وغيرها من الكتب في هذا المعنى"[1].

من خلال النّصّ السابق نستطيع أن نتبين افتراضات ثلاثة:

---

[1] المسعودي. مروج الذهب ومعادن الجوهر، تنقيح وتصحيح: شارل بلا، بيروت، الجامعة اللبنانية، ص406.

- أن كتاب ألف ليلة وليلة كان معروفاً، ومتداولاً بين العرب، أو طبقة الكتَّاب منهم على الأقل.

- أن كتاب ألف ليلة وليلة ترجمة عن الكتاب الفارسي (هزار أفسانه)، وليس عربياً خالصاً، وأنه من أصول فارسية وهندية ورومية.

- أنَّ قصة السندباد كانت معروفة بوصفها كتاباً مستقلاً، وليست جزءاً من كتاب ألف ليلة وليلة.

أما الإشارة الثانية، فقد جاءت في كتاب الفهرست تحت باب: أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات؛ إذ قال ابن النديم (المتوفى سنة 391هـ/1000م):

"أول من صنف الخرافات وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأول. ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس. ثم زاد ذلك واتسع في أيام الساسانية، ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه. فأول كتاب عمل في هذا المعنى، كتاب هزار أفسانه، ومعناه ألف خرافة. وكان السبب في ذلك أن ملكاً من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة، قتلها في

الغد، فتزوج بجارية من أولاد الملوك ممن لهم عقل ودراية، يقال لها شهرزاد، فلما حصلت معه ابتدأت تخرفه، وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها ويسألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث، إلى أن أتى عليها ألف ليلة، وهو مع ذلك يطأها، إلى أن رزقت منه ولداً أظهرته، وأوقفته على حيلتها عليه، فاستعقلها ومال إليها واستبقاها. وكان للملك قهرمانه يقال لها دينازاد، فكانت موافقة لها على ذلك. وقد قيل إن هذا الكتاب ألَفَ لحماني ابنة بهمن وجاؤوا فيه بخبر غير هذا... ويحتوي [هزار أفسانه] على ألف ليلة وعلى دون المئتي سمر؛ لأن السمر ربما حُدّث به في عدة ليالٍ"[1].

يقرُّ ابن النديم أن الكتاب فارسي الأصل ترجم إلى اللغة العربية، وقد أورد تفريقاً دقيقاً بين الليلة والسمر، وصرّح أنّ الكتاب يحتوي على أقل من مئتي سمر وألف ليلة. ولعل إشارته هذه هي التي جعلت محسن مهدي يقصر كتاب ألف ليلة وليلة على مئتين واثنتين وثمانين ليلة، والزيادات التي ظهرت على الكتاب من القرن الرابع الهجري إلى القرن التاسع (القرن الخامس عشر الميلادي) كانت بهدف تكوين ألف سمر، على الرغم من أن بعض الليالي في الطبعات الحديثة للكتاب تتراوح بين نصف الصفحة والصفحتين، مما قد يعني أن تقسيم الكتاب إلى ألف ليلة وليلة كان

---

[1] ابن النديم، محمد بن إسحاق أبو الفرج. الفهرست، ط1، شرح وتعليق: يوسف علي طويل، بيروت، دار الكتب العلمية، 1996، ص475.

عشوائياً بهدف مطابقة هذا التقسيم بعنوان الكتاب، أو بسبب الخلط بين مفهوم السمر والليلة.

والإشارة الثالثة إلى كتاب ألف ليلة وليلة جاءت عند أبي حيان التوحيدي (310 أو 320-414هـ/ 922-1023م) إبان إيراده لأنواع الحديث، يقول:

"قال خالد بن صفوان حين قيل له: أتَمَلُّ الحديث؟ قال: إنما يُملُّ العتيقُ، والحديث معشوق الحِسِّ بمعونة العقل، ولهذا يُولع به الصبيان والنساء، فقال: وأيُّ معونة لهؤلاء من العقل ولا عقل لهم؟ قلتَ: ههنا عقل بالقوّة وعقل بالفعل، ولهم أحدهما وهو العقل بالقوة، وههنا عقلٌ متوسّط بين القوّة والفعل مُزْمِع، فإذا برز فهو بالفعل، ثم إذا استمرَّ العقل بلغ الأفق؛ ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل، وخلِط بالمُحال ووُصِل بما يُعجِب ويُضحِك ولا يَؤول إلى تحصيل وتحقيق، مثل (هزار أفسَان) وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات؛ والحِسُّ شديدُ اللّهَج بالحادث والمُحدَث والحديث، لأنه قريب العهد بالكون، وله نصيب من الطَّرافة. ولهذا قال بعض السّلف: "حادثوا هذه النفوس فإنها سريعة الدُّثور"، كأنه أراد اصقلوها واجلوا الصدأ عنها، وأعيدوها قابلةً لودائع الخير"[1].

---

[1] التوحيدي، أبو حيان. الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، مكتبة الحياة، ج1، ص23.

ومفاد إشارة أبي حيان التوحيدي إلى كتاب (هزار أفسان) أنه خرافي ممتع، لكنه لم يشر إلى أنه ترجم إلى العربية، ولم يوضح علاقته بألف ليلة وليلة، وهل هذا الأخير كتاب مستقل بذاته، أم أنه ألف ليلة وليلة مترجماً[1]؟

أما الإشارة الأخيرة إلى ألف ليلة وليلة قديماً، فقد جاءت في كتابي الخطط المقريزية (765-845هـ/1364-1442م) ونفح الطيب للمقري (ت1041هـ 1633م)، تحت عنوان الهودج. وقد ورد ذلك في الكتابين منقولاً عن ابن سعيد[2] في كتاب المحلى بالأشعار. "قال ابن سعيد في كتاب المحلى بالأشعار عن تاريخ القرطبي: قد أكثر الناس في حديث البدوية وابن ماح من بني عمها وما يتعلق بذلك من ذكر الخليفة الآمر بأحكام الله حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كأحاديث البطال وألف ليلة وليلة وما أشبه ذلك"[3].

---

[1] يشير عبدالله إبراهيم إلى رأي مخالف مفاده أن هزار أفسان في إشارة التوحيدي هو كتاب ألف ليلة وليلة مترجماً، بدلالة كتاب الإمتاع والمؤانسة الذي يزعم أن التوحيدي بناه وفقاً لكتاب ألف ليلة. انظر: إبراهيم، عبد الله. السردية العربية، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص101.

[2] هو نور الدين أبو الحسن علي بن الوزير أبي عمران موسى بن سعيد المغربي الغرناطي الأندلسي (610-685هـ)، وهو صاحب كتاب المغرب في أخبار المغرب. انظر: سركيس، يوسف إليان. معجم المطبوعات العربية والمعربّة، القاهرة، مطبعة سركيس، 1928، ج1، ص118.

[3] المقريزي، تقي الدين احمد بن علي. المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، تحقيق: محمد زينهم ومديحة الشرقاوي، ط1، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1998، ص796. وانظر: المقّري، أحمد بن محمد التلمساني. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1968، م2، ص290.

يشير النَّصّ السابق الذي ورد في الكتابين أعلاه إلى أنَّ كتاب ألف ليلة وليلة كان معروفاً عندهم، وقوله: "كأحاديث البطال" يعني أن مضمون الكتاب لا يمكن تصديقه أو أنه ضرب من القول الخرافي دلالة على اطلاعهم الدقيق عليه، كما يشير وصف الكتاب بـــ(أحاديث البطال) إلى أنه يشمل أحاديث غير مقبولة؛ مما يشكل موقفاً رافضاً للكتاب. كما أن الكتابين لم يُشيرا إلى علاقته بهزار أفسان، مما قد يعني أن كتاب ألف ليلة وليلة أصبح شائعاً بذاته، وأنه أصبح جزءاً من الثقافة العربية، أي أنه دخل في نسيجها ولم يعد الكتّاب يهتمون بأصوله وعلاقته بالثقافات الأُخرى.

وأما بالنسبة لآراء الكتاب والنقاد العرب المعاصرين، فيمكن حصرها في ثلاثة اتجاهات:

الأول: يرى أن كتاب ألف ليلة وليلة عربي خالص ومؤلفه عربي. **والثاني** يرى أن الكتاب متعدد المشارب من ثقافات مختلفة فارسية وهندية ويونانية وعربية. أما الرأي **الثالث**، فهو متشكك في أصله ولم يستطع الجزم برأي محدد.

يمثل الرأي الأول عفيف نايف حاطوم مقدّم كتاب ألف ليلة وليلة، وقد انفرد بهذا الرأي من بين الباحثين الآخرين.

يقول: "ونحن بدورنا نستطيع أن نؤكد الحقيقة التالية فنقول بأن أصل كتاب ألف ليلة وليلة عربي ومؤلفه مصري وهو عربي الوجه واللسان"[1].

ثم يدلل على صحة رأيه بدليلين[2]:

الأول: مؤلف الكتاب مصري المولد وقد اختار عنوانه من عنوان كتاب فارسي اسمه هزار أفسانه (أي خرافة بالفارسية)، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة. والدليل على ما نقول قول المؤلف نفسه في مستهل الحكاية الأولى التي جعلها فاتحة للكتاب: "فمن تلك الحكايات التي تسمى ألف ليلة وليلة..."، إذ إننا نراه يقول: تلك الحكايات التي تسمى، ولو كان هو الذي سماها لدى تأليفه لها بهذا الاسم لقال: تلك الحكايات التي سميتها باسم ألف ليلة وليلة.

ويتمثل الدليل الثاني في أنَّ بعض الباحثين نسب هذا الكتاب إلى الفرس والهنود بسبب وجود الحكايات الخرافية الكثيرة فيه. فالخرافة تتطلب اتساعاً في الخيال، لا يملكها القصاصون العرب، ليؤلفوا حكايات وأساطير وقصصاً خيالية لا تَمُتّ إلى الواقع بصلة ولا يمكن للعقل أن يتصور وجودها.

---

(1) ألف ليلة وليلة، ط1، بيروت، دار صادر، 1999، ج1، المقدمة، ص3.

(2) انظر: السابق، ص3-4.

لعل الدليل الأول الذي ساقه الكاتب لا يرقى إلى الثقة لسببين، الأول: أن اقتباس العنوان من عنوان كتاب فارسي لا يُعد دليلاً على عروبة المؤلَف والمؤلّف، أو فارسيته؛ فبالإمكان اقتباس العنوان حسب أو الاقتباس من مادة الكتاب دون الإشارة إلى عنوان الكتاب. والثاني أن قول الكاتب في مستهل كتاب ألف ليلة وليلة: "فمن الحكايات التي تسمى ألف ليلة وليلة ..."، ليس دليلاً على عروبة الكاتب والكتاب وإن عدّ قوله "التي تسمى" دليلاً على أن المؤلف عربي ولو كان غير عربي لقال (التي سميتها)، فهذا الفهم غير مسوّغ فقد يقول الكاتب عن القصص التي ألفها (لقد سميتها كذا أو كذا) دون أن تعني العبارتان معنيين متناقضين بالضرورة.

أما الدليل الثاني، فلا يمكن الركون إليه؛ لأنّ الدفاع عن قصور الخيال عند القصاصين العرب بالتأكيد على قوة الخيال العربي واتساع أفقه، فهذه الفكرة نابعة من نظرةٍ استعمارية غربية تعد نفسها مركزا والثقافات الأخرى هامشا. هذا الدفاع صحيح إلى حدّ ما، ولكنه دفاع عن العقلية العربية بشكل عام، ولا يمكن قبوله بوصفه دليلا على أن الخيال العربي هو الذي أنتج ألف ليلة وليلة، فالأمر بحاجة إلى نقد خارجي وداخلي للكتاب؛ لإثبات نسبته إلى الثقافة العربية.

إنّ الرأي الثاني الذي عدّ كتاب ألف ليلة وليلة متعدد المشارب من ثقافات متعددة، يكاد يكون الأكثر وروداً عند الكتّاب. ولعلّ أول مَن أورده جرجي زيدان

الذي تحدّث عن زمن تأليف الكتاب، وأصله وتطوره معتمداً على النقد الداخلي للكتاب يقول:

"فالعرب نقلوا هذا الكتاب من الفارسية قبل القرن الرابع للهجرة، ثم أضافوا إليه ووسعوه، وغيروا وبدلوا فيه حتى صار كما وصل إلينا... ومن يطلع عليه يجد فيه قصصاً يدل أسلوبها وألفاظها وبعض ما حوته من العادات أنها كتبت بعد ذلك بقرون عدة، كشرب القهوة وذكر بعض الحكام المتأخرين من المماليك أو رجالهم كأبي طبق ونحوه. ولا يعلَل ذلك إلا بما تقدم من توسيع القصة الأصلية المنقولة عن الفارسية، بإضافة قصص وأسماء كانت شائعة بين الناس مما وضعوه هم أو نقلوه عن سواهم.

والأرجح أن تأليفها على الصورة التي وصلت إلينا بها تم بعد القرن العاشر للهجرة، وأكثر تلك الزيادات حدثت في مصر. ولو أتيح لنا الوقوف على الترجمة الأصلية لهزار أفسانه، لوجدنا الفرق بينها وبين قصة ألف ليلة وليلة كالفرق بين أوديسة هوميروس، وإلياذة فرجيل... فإن هذه أكثرها منقولة عن الأوديسة، ومع ذلك فهي تنسب إلى فرجيل، ولهذا السبب يصح أن يقال عن ألف ليلة وليلة إنها من مؤلفات العرب وإن كان بعضها لا يزال على أصله الفارسي"[1].

---

[1] زيدان، جرجي. تاريخ آداب اللغة العربية، د. م، دار الهلال، 1930، ج 2، ص296.

إنّ عدّ جرجي زيدان ألف ليلة وليلة بأنه من مؤلفات العرب وإن كانت بعض الحكايات لا تزال على أصلها الفارسي، فيه شيء من عدم الدقة؛ إذ كيف يمكن أن نعد بعض الحكايات لا تزال على أصلها الفارسي ونعد الكتاب عربياً. لذلك يجب القول إنّ الكتاب متعدد الأصول الثقافية، والثقافة العربية أضافت وأعادت صياغة بعض الحكايات.

وهذا ما صرح به محمد غنيمي هلال، فقد أقرّ أن ألف ليلة وليلة أصله فارسي وهندي، وأنه كان معروفاً لدى المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادي، ثم أضاف إليه العرب كثيراً من الحكايات. ويحدد هلال العناصر الهندية واليونانية في الكتاب بقوله: "والعناصر الهندية في الكتاب تتمثل في تداخل القصص، وطريقة التساؤل، وهما خاصتان هنديتان... وتتمثل العناصر الهندية كذلك في الإطار العام الذي تبدأ به ألف ليلة وليلة من خيانة زوجة الملك "شاه زمان" وزوجة أخيه "شهريار"، وعزم الأخير أن يقترن كل ليلة بفتاة... وفي الكتاب بعد ذلك آثار هندية في القصص يضيق المجال عن تفصيلها. ومنها كثير من قصص الحيوان الهندي. ثم إن الجزء الأكبر من القصص مصري أو ذو طابع مصري؛ لأن الكتاب كما هو بين أيدينا اليوم مدون في مصر. على أن في الكتاب آثاراً يونانية، فقصة "السندباد

البحري" تقابل -بما تحتوي عليه من مغامرات- ملحمة "أوديسيا" هوميروس. وبخاصة في وصف الكهف الذي يتغذى فيه الوحش بالناس"[1].

فالكتاب وفقاً لهذا الوصف منسوب إلى غير ثقافة، فهو مزيج من هذه الثقافات وآخرها الثقافة العربية.

وقد أكدّ محسن جاسم الموسوي هذا الرأي دون أن يحدد الأصول غير العربية لليالي، وأنّ تمييز ما هو عربي عما هو هندي أو تركي أو فارسي، أو حتى يوناني يحتاج إلى دراسة دقيقة لاسيما في الحكايات المولعة بالخوارق والعجائب[2]. ويبين الموسوي أن الكتاب مرّ في سلسلة من التنقيحات منذ ولادته في القرن التاسع الميلادي. فبعض الحكايات ذات سمات بغدادية وقاهرية وسورية[3]. لأنها "تتحدث عن طباع مدينية، حيث الميل إلى التجارة من جانب، وإلى (المقالب) والأسمار من جانب آخر. ولعل الحكايات البغدادية هي تلك التي يكثر فيها الميل إلى التجوال في

---

(1) هلال، محمد غنيمي. الأدب المقارن، ط3، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، 1962، ص221-222.

(2) انظر: الموسوي، محسن جاسم. الوقوع في دائرة السحر: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الأنكليزي 1704-1910، ط2، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص14.

(3) انظر: السابق، ص12.

الأسواق، والبحث عن المخاطر الرئيسة، والمغامرات اليسيرة المسلة"[1]. مثل حكاية الحمال والثلاث بنات، ومغامرات السندباد.

أما حكايات المغامرات التي تعتمد المكر والحيالة من جانب والمنافسة السياسية من جانب آخر مثل حكايات الزيبق ودليلة المحتالة وأحمد الدنف "ذات أصول قاهرية: فعلاوة على ما تحتويه من معلومات (تبوغرافية) أو تضاريسية عن مدينة القاهرة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، فإنها اعتمدت في هيكلها البنائي قصص (الشطار)"[2].

وتمثّل الأصول الفارسية والهندية جزءاً أساسياً من الكتاب بنيةً ومضموناً، وليس الأمر كما أشار حلمي بدير مقتصراً على أنّ ألف ليلة وليلة يحوي على لمسات فارسية وهندية؛ لأنّها تُشكِّل أصول الحكايات. يقول:

"الليالي لا تنتمي إلى قطر عربي واحد... ولكنها تنتمي إلى بغداد، وتصور في جوانب منها الحياة في عاصمة الرشيد... وتنتقي نماذج من تجاربها وأسواقها وأحداثها وحركاتها... وهي تنتمي إلى القاهرة وتصور عدداً من النماذج المصرية ذات السمة والسلوكيات المميزة لها... وتصور عدداً من ظواهر الحياة فيها... وهي

---

(1) الموسوي، محسن جاسم. الوقوع في دائرة السحر: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي 1704-1910، ص 13.

(2) السابق، ص14.

تحتوي لمسات من فارس والهند والشام، وهي خليط من قصص الحب والمغامرة والنوادر التاريخية والمقطوعات الفلسفية والأخلاقية"[1].

وقد رأى محمود طرشونة أنّ هذه الأصول المختلفة تمثل مراحل ثلاثاً لتطور الكتاب:

"والواقع أن المتمعن في نصوص الكتاب يلاحظ فعلاً تعاقب الروايات وتراكم الحكايات، ويمكن أن يثبت تعاقب ثلاث مراحل على الأقل وهي المرحلة الهندية، والمرحلة الفارسية، والمرحلة العربية بقسميها: البغدادي والمصري، وذلك اعتماداً على فحص النصوص من الداخل"[2].

وبعد مناقشته النقد الخارجي والداخلي[3] للكتاب يتوصل إلى أن الكتاب "نتيجة تراكمات ثقافية مختلفة يمكن فرزها اعتماداً على مجموعة من المقاييس. وقد توصلت الدراسات الفولكلورية إلى بعض النتائج لكنها تحتاج إلى دعم الدراسات الأدبية، ودراسة الأشكال القصصية من أهم العوامل التي تساعد على ذلك"[4].

---

[1] بدير، حلمي. أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ط1، مصر، دار المعارف، 1986 ص105.

[2] طرشونة، محمود. مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، ص90.

[3] انظر: السابق، ص88-96.

[4] السابق، ص96.

ولعل هذا الرأي دقيق، وقد اعتمد في تكوين وجهة نظره على مناقشة آراء الدارسين من مثل أوستروب، وأحمد حسن الزيات.

ولعل رأي سمر عطار وجيرهارد فيشر حول أصل ألف ليلة وليلة من أكثر الآراء دقة وتفصيلاً، فقد عدّا الكتاب مؤلفاً موسوعياً لما يشتمل عليه من تداخل بين الثقافات الهندية والصينية والإسبانية واليونانية والفارسية والعربية، كما أكدا دور المؤلفين العرب في الترجمة والتجميع والتأليف بنيةً ومضموناً:

"لقد وَجَدَ أوائل من قاموا بتجميع وتأليف (ألف ليلة وليلة) من العرب الذين أعطوا القصة الإطارية شكلها الذي رويت به لأول مرة في (مروج الذهب) للمسعودي في عام 947؛ وجدوا أنفسهم بصدد عمل رهيب لدرجة الإحباط عندما بدأوا مهمتهم في وقت ما من القرن الثامن أو التاسع. فهؤلاء الكتاب الذين ظهروا في عصر تميز بالتوسع السريع للإمبراطورية الإسلامية-العربية، قد أتيح لهم الاطلاع على رصيد هائل من الكنوز الثقافية لبلدان مختلفة كالهند والصين وإسبانيا واليونان، وفارس ومصر، وبلاد المغرب، وكذلك قلب الجزيرة العربية من الخليج إلى الفرات. وشرع المؤلفون في تطويع تراث الكنوز الأدبية لأنفسهم ولقرائهم بترجمة و"تعريب" وتعديل القصص التي نجحوا في دمج عناصرها الجديدة في عالمهم الأدبي. لم يتركوا شيئاً مما صادفهم. وواضح أن البعد الموسوعي لـــ"ألف

ليلة وليلة" هو العلاقة التجارية لكتّاب شديدي الاهتمام بجمع أكبر قدر ممكن من المادة المتنوعة، ومؤلفين يدفعهم حماس[كذا] فائق للبحث عن قصص جديدة ومثيرة وعجيبة دائماً وأبداً. إنّ عملية إنشاء (ألف ليلة وليلة) تتوازى مع، وتعتبر جزءاً من الازدهار المعاصر لها. للفنون والعلوم في العصر الأول النشط من الحضارة العربية - الإسلامية"[1].

ومؤازرة للرأي السابق نجد رأي جمال الغيطاني، الذي أكّد أنّ ألف ليلة وليلة هو نص متعدد المشارب الثقافية المختلفة، ولكنه مع ذلك خاص بالثقافة العربية؛ لأنه دخل في بنيتها وأصبح جزءاً منها. يقول:

"وأستمر في التوقف عند ألف ليلة وليلة التي أعتبرها ذروة فن القص العربي، وعندما أقول العربي، فإنني أعني التراث الثقافي والفني الداخل في عناصر تكوين الثقافة العربية أو المنتمي إلى حقب تاريخية مختلفة، وديانات متعددة، وحضارات متعاقبة، متجاورة، ومؤثرات... وافدة، متفاعلة من ثقافات أُخرى"[2].

---

[1] عطار، سمر وفيشر، جيرهارد. فوضى الجنس، التحرر، الخضوع: عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى في القصة الإطارية لألف ليلة وليلة، ترجمة: أنسية أبو النصر، مجلة فصول، م12، ع 4، 1994، ص141-142.

[2] الغيطاني، جمال. منتهى الطلب إلى تراث العرب: دراسات في التراث، ط1، القاهرة، بيروت، دار الشروق، 1997، ص121.

كما نجد رأي محمد عبد الرحمن يونس يماثل الرأي القائل إنّ ألف ليلة وليلة ذات أصول متعددة، مناقشاً المراحل التي مرّ بها تأليف الكتاب في الثقافات الهندية والفارسية والعربية، يقول:

"إن البدايات الأولى لألف ليلة وليلة هي بداية هندية ثم أتى الفرس وترجموا هذه الحكايات إلى الفارسية مع زيادة أو نقصان وفق ما تقتضيه طبيعة الخطاب القصصي الفارسي، وأتى العرب واستفادوا من الترجمة الفارسية وأضافوا إليها، وهكذا أخذت ألف ليلة وليلة شكلها العربي، ثم بعد ذلك أعيدت ترجمتها إلى الفارسية والهندية ومن ثم إلى الإنكليزية والفرنسية"[1].

ويدلل على أن ألف ليلة وليلة تأليف مجموعة من المؤلفين وذلك من خلال ملاحظة "اختلاف أسلوب القصّ والسرد واختلاف البيئة الحكائية ... فبعض الحكايات يميل إلى السجع والصناعة اللفظية، في حين تغيب هاتان الظاهرتان في حكايات أخرى، ومما يلاحظ أن بعض الحكايات مطعمة بالشعر الإسلامي وغيره، في حين يختفي هذا التطعيم من حكايات أخرى، بالإضافة إلى ذلك، العينة العريضة

---

(1) يونس، محمد عبد الرحمن. الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، ط1، لندن، بيروت، الانتشار العربي، 1998، ص10.

من أسماء عربية وهندية وفارسية ترد في الحكايات، إذ لا يمكن لأديب بمفرده توظيف هذا الحشد من الأسماء والأحداث المتشعبة في مختلف الحكايات"[1].

أما سليمان العطار فقد قصر ألف ليلة وليلة على الأصل الهندي، مؤكداً أنّ الدور العربي تمثل في تعريبها. "إن هذه الرحلة التاريخية الحاسمة (الجاهلية) التي نتوقع امتدادها طيلة قرون عدة، هي التي رشحت الحضارة العربية دون غيرها لاحتضان نواة (ألف ليلة وليلة) الهندية، وتعريبها وتحويلها إلى حالة فريدة تعكس لحظة التصالح بين الرجل والمرأة، فيما يشبه هدنة تحايلت المرأة على استمرارها دوماً في دورات لا تتوقف عبر سلاح الثقافة والتعليم والتربية"[2].

وهذا رأي قد يفتقر إلى الدقة لسببين، الأول: أن أصول ألف ليلة وليلة متعددة، والثاني أن الدور العربي لم يكن معرّباً فقط، بل كان محوّراً ومضيفاً.

ويقصر أحمد حسن الزيات ألف ليلة وليلة على الأصل الفارسي؛ لأنــه عــدّ الكتاب ترجمة لهزار أفسانه بداية، ثم أضاف العرب إليه طبقتين بغدادية ومصــرية. وقد جاء رأيه بطريقة غير مباشرة وهو يتحدث عن مؤلف الكتاب، يقول:

---

(1) يونس، محمد عبد الرحمن. الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، ص10، وانظر: ص11-12.

(2) العطار، سليمان. شهرزاد امرأة الليالي العربية، مجلة فصول، م 12، ع 4، 1994، ص167.

"ذهبت جهود الباحثن باطلاً في تحقيق هوية المؤلف؛ لأن هزار أفسانه نقل إلى العربية غفلاً لم يسمِّ واضعه، ثم غشيته الطبقتان البغدادية والمصرية على التدريج، فكان كل قصاص يكتتب لنفسه ما سمع وجمع في عصره من ثمرات القرائح وقطرات الأقلام دون أن يسندها إلى راو أو يعزوها إلى مؤلف"[1].

فمؤلف الكتاب جماعة، أمّا جمعه وتدوينه فهو عمل فردي[2]، وذلك في القرن العاشر الهجري (923-933) السادس عشر الميلادي (1517-1526)[3].

أما الرأي الثالث الذي تشكك في الوصول إلى رأي قاطع حول أصول ألف ليلة وليلة، فقد جاء به ثلاثة باحثين: سهير القلماوي، وإحسان عباس، وعبدالله إبراهيم، إذ عدت سهير القلماوي البحث في تاريخ ألف ليلة وليلة وأصوله رجماً بالغيب -على حد تعبيرها- تقول:

"الكلام في تاريخ الليالي رجم بالغيب في أكثر الأحيان. فمعالم هامة للبحث مفقودة فقداً تاماً. هناك فجوة كبيرة من الزمن لا نملك فيها عن الليالي إلا إشارات لا يمكن، مهما أسرفنا في تحميلها أكثر مما يصح لها أن تحتمل، أن نصل بها إلى شيء

---

(1) الزيات، أحمد حسن. ألف ليلة وليلة، في، ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ليتمان، ترجمة: إبراهيم خورشيد وآخرين، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص90.

(2) الزيات، أحمد حسن. ألف ليلة وليلة، في، ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ص90.

(3) انظر: السابق، ص90-91.

هام ثابت. ثم هناك البدء الأساسي وهو غامض كل الغموض. فالأصل الفارسي المترجم عنه ليس موجوداً ولا نعرف عنه أكثر من الحقائق الأولية التي لا توصل إلى شيء. والصورة العربية الأولى سواء أكانت ترجمة للكل أم للجزء ليست بين أيدينا، وما وصل إلينا عنها غامض لا يقرر إلا حقائق أولية لا توصل هي بدورها إلى شيء. والنسخ التي بين أيدينا إذا تجاوزنا عن مدى هذه الاختلافات التي لم تدرس بعد، وكان درسها وتحديدها يعين على شيء، يرجع تاريخ أقدمها إلى زمن حديث نسبياً، كما يمكن أن يقودنا الاستنتاج لا النص الصريح، وهي بعد متقاربة كلها من حيث الزمن.

أما الاستنتاج الداخلي عن تاريخ الأصل من ذكر تواريخ ومواضيع وأعلام، فتعترضه صعوبات أهمها إمكان حشر هذه الألفاظ التي نعتمد عليها وسهولة هذا الحشر، وهو إن دلّ على شيء فإنه يدل على صورة من صور قصة بعينها أو، وهذا هو الأرجح، يدل على تحرير ما للقصة بعد أن أخذت صورتها النهائية بزمن"[1].

---

[1] القلماوي، سهير. ألف ليلة وليلة، مصر، دار المعارف، 1966، ص53.

إنَّ استنتاجات القلماوي قد تكون صحيحة قبل نشر محسن مهدي نسخة مُحققة من الليالي متوصلا إلى النسخة الأم، وقد نشرها دون تفصيح في لغتها. فقد وردت بعض العبارات العامية فيها، وهي لا تحتوي إلا على 282 ليلة فقط[1].

وأما إحسان عباس، فيرى أنه لا يمكن الجزم مباشرة بأصول ألف ليلة وليلة، أهو يوناني أم هندي أم فارسي؟ يقول: "فنحن حتى اليوم لا نستطيع أن نجيب على أسئلة كثيرة تتعلق بهذه القصص: متى كتبت؟ وفي أي قطر؟ وكل الدلائل تشير إلى أن ما بين أيدينا يمثل تدوينا متأخرا في الزمن، فإذا وُجِدت في النص المدون آثار هندية أو فارسية، فذلك يشير إلى الأصل القديم لتلك القصص، فإذن متى وكيف تسربت إليها المؤثرات اليونانية؟ إذا سلمنا بإمكان تسرب تلك المؤثرات فلا بد من أن نفترض أن كثيراً من أصول تلك القصص كان أدباً شفوياً يتردد في أرجاء حوض البحر المتوسط، على نحو أو آخر، دون أن يفتر أو يتوقف على مر الزمن"[2].

---

[1] انظر مناقشة ذلك في: مقدمة كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، حققه وقدم له: محسن مهدي، ص22-36.

[2] عباس، إحسان. ملامح يونانية في الأدب العربي، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993، ص214.

ويرى عبدالله إبراهيم أن ألف ليلة وليلة ذات أصول متعددة: عربية وغير عربية، ولكنه لا يجزم برأي قاطع في هذا الأمر، وإنما يشير إلى تعدد الأصول وتداخلها. يقول: "الراجح أن بعض الخرافات التي يتضمنها [كتاب ألف ليلة وليلة]، كانت من المرويات الشفاهية في الحواضر العربية الإسلامية قبل القرن الرابع، وسواء كانت في بذورها الأولى عربية (= جاهلية) أم أجنبية (= هندية، فارسية، رومية)، فإن التداول الشفاهي لها أضفى عليها خصائص تفوق في أهميتها، تلك التي يفترض وجودها إذا كانت قد انحدرت إلينا من أزمنة قديمة أو مواطن أخرى.

ويُرجَّحُ أن تكون أسمار الجهشياري وسهل بن هارون وعلي بن داود والعتابي وأحمد بن أبي طاهر وابن العطار وابن دلان، وقد وجدت لها مكانا في هذا المتن، الذي يحتمل الإضافة، ويتقبل مزيداً من الخرافات"[1].

---

[1] إبراهيم، عبدالله. السردية العربية، ص102.

ثالثاً: آراء المستشرقين في أصول ألف ليلة وليلة التراثية

يكاد يجمع الكتّاب الغربيون الذين درسوا ألف ليلة وليلة أن أصولها إما هندية، أو فارسية، أو هندية وفارسية، دون إغفال لدور الكتاب العرب في الزيادة والتأليف وصبغ الحكايات بصبغة الثقافة العربية. وعلى الرغم من ذلك، فهم يختلفون حول درجة الحضور العربي في الحكايات، فقد عدَّ ماكدونالد (D.B.Macdonald) أن حكايات ألف ليلة وليلة لها "أصل عربي وأصل فارسي، بالإضافة إلى أنها تشتمل على موضوعات [و] مأثورات شعبية شائعة بين الأمم. أما نواة الكتاب وحدها فقد ثبت أنها من أصل هندي قديم"[1].

وإنّ حكايات "الليالي التي وصلت إلينا -من مخطوط كلان [غلان] إلى النص المصري- من أصل عربي لاشك فيه وليست من أصل فارسي. ذلك أننا نجد الحكاية الأولى -أي حكاية التاجر مع الجني، تلك الحكاية التي تروي أن ثلاثة قابلوا التاجر مصادفة فأنقذوا حياته من يدي الجني بما حكوه من حكايات- نجد هذه الحكاية يرويها الفضل بن سلمة (المتوفى عام 250هـ/865م) في الكتاب الذي صنفه في الأمثال وسماه "الفاخر" وهذه حكاية عربية الطراز، تَمُتُّ إلى الصحراء بنسب

---

[1] ماكدونالد. ألف ليلة وليلة، في، ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ليتمان، ص44.

واضح، وتباين مباينة تامة الحكاية التي تسبقها مباشرة والتي هي من أصل فارسي ظاهر. ويظهر أن هذه الحكاية العربية حلت محل أخرى فارسية"[1].

ويلخص ماكدونالد أصل الكتاب وتطوره في النقاط الآتية:

أولاً: الأصل الفارسي هزار أفسانه ومعناه "ألف خرافة".

ثانياً: الترجمة العربية لكتاب هزار أفسانه.

ثالثاً: نواة قصة هزار أفسانه وما أضيف إليها من حكايات مقطوع بأنها عربية الأصل.

رابعاً: الليالي التي كتبت في العصر الفاطمي المتأخر.

خامساً: نص مخطوط كَلاّن [غلان]، ويتبين من ملحوظات وردت فيه أن هذا المخطوط كان في طرابلس الشام عام 943 هـ (=1536م)، وفي حلب عام 1001هـ (=1592م) وربما كان أقدم من هذا وقد كتب في مصر[2].

أما أويسترب (J.Oestrup) فيقرُّ أن كتاب هزار أفسانه هو أصل ألف ليلة وليلة بقوله:

---

[1] ماكدونالد. ألف ليلة وليلة، في، ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ليتمان، ص63-64.

[2] انظر: السابق، ص66-67.

"نستطيع أن نقرر في كثير من الثقة أن النواة الأصلية لكتاب ألف ليلة وليلة مأخوذة عن كتاب قصص فارسي يعرف بكتاب "هزار أفسانه" ربما نقل إلى العربية في القرن الثالث الهجري، وأن مادة هذه القصص معظمها من أصل هندي. ووجوه الشبه التي نجدها بين كتب هندية وفارسية لاشك في أنها أقدم من الأصل العربي، وبين نواة ألف ليلة وليلة تمدنا بمقاييس نستطيع أن نميز بها قصص هذه الطبقة القديمة. وهذا التشابه صنفان: فهو طورا يكون صورة مطابقة للنص العربي، وطوراً ينحصر في ملامح متفرقة من السهل تمييزها"[1]. ثم يناقش وجود هذين الصنفين في كتاب ألف ليلة وليلة:

"في القصة الأولى التي يتكون منها هيكل الكتاب نجد كلاً من المقياسين اللذين يثبتان وجود الأصل الأجنبي فيه جنباً إلى جنب، فاسما: شاه زنان [زمان] وشهريار وغيرهما أسماء فارسية، كما أن خيانة زوجي الأميرين الأخوين التي انتهت برحلة أحدهما تشبه القصة الهندية (كاتها سارت ساكارا)"[2]. ثم يستمر في عرض آرائه حول تشابه بنية قصص ألف ليلة وليلة التي تقوم على دمج القصص في بعضها والقصص الهندية[3].

---

[1] أويسترب. ألف ليلة وليلة، في، ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ليتمان، ص18.

[2] السابق، ص20.

[3] انظر: السابق، ص20-22.

ثم يضيف: إنّ بنية الحكايات قد تكون سبباً في الحكم على تحديد زمان نشوئهاومكانه، يقول:

"نستطيع أن نقول بصفة عامة: إن الأقاصيص الهيّنة الجيدة السبك التي تمثل حياة الطبقة الوسطى وتقوم على مشكلة من مشكلات الحب ويكون حلها على يد الخليفة هي من الطبقة البغدادية، أما حكايات الصعاليك وحكايات الجن –وهذه في الغالب ضعيفة الأسلوب– فهي من طبقة مصرية متأخرة"[1].

ومقابل رأي أويسترب، بما أورده في هذا الشأن، يبدي ليتمان إضافة مفادها أنّ أصول ألف ليلة وليلة وإنْ كانت مستقاة في جوهرها من فارس والهند إلا أننا لا نستطيع أن نغفل دور الثقافتين العربية والتركية في تكوينها، ويفصّل ذلك بقوله:

"إذا أسلمنا إذن بأن الهند وفارس والجزيرة العربية ومصر، والأتراك بوجه من الوجوه، كانت لهم مشاركة في أصل الليالي فإننا يجب أن نذهب إلى أن مواد مستقاة من جميع هذه البلاد والشعوب تدخل في هذه الليالي. وأول المقاييس الخارجية الدالة على ذلك هي أسماء الأعلام، فثمة أسماء هندية مثل السندباد، وأسماء تركية مثل: علي بابا وخاتون، أما الأسماء: شهرزاد ودينازاد (دنيازاد) وشاه زمان فارسية... وكذلك بهرام ورستم وأردشير وشابور (سابور) وكثير غيرها فإنها

[1] أويسترب. ألف ليلة وليلة، في، ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ليتمان، ص28.

فارسية، ومع ذلك فإن أغلب الأسماء عربية: منها أسماء عربية قديمة كانت تستعمل بين البدو، ومنها أسماء إسلامية متأخرة"[1].

وعلى الرغم من ذلك، فإن "الطريقة التي تقوم على قصة تكوّن هيكل القصص أو نواتها -وهي طريقة شائعة جداً في الهند، نادرة كل الندرة في غيرها من البلاد- لَدليلٌ على وجود أصل هندي لبعض أجزاء ألف ليلة وليلة، ومن لوازم الكتب الهندية الشعبية أن تقول: "لا تفعل ذلك وإلا أصابك ما أصاب فلانا" فيسأل السامع: "وكيف ذلك؟" وهنالك يبدأ المحذر قصته"[2].

أما بالنثيا (Angel Gonzalez Palencia) فيشير إلى أصلين لألف ليلة وليلة، الأول: هندي وهو أصل قصة السندباد، ولا يَعدُّ قصة السندباد جزءاً من ألف ليلة وليلة وإنما يعدها قصة مستقلة، ورأيه أنّ هذه القصة أُضيفت إلى الليالي، يقول:

"قصة السندباد -ككتاب كليلة ودمنة- من أصل هندي، وقد وصلت إلى أوروبا عن طريقين، أولهما غربي عرفت أوروبا بواسطته جزءاً من أقاصيص السندباد يسميه دومينيكو كومباريتي (Domenico Comparetti) بالمجموعة الغربية، أي التي وصلت إلى الغرب عن طريق ترجمة يونانية نقلت عن السريانية، وهذه عن

---

[1] ليتمان. ألف ليلة وليلة، في، ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ليتمان، ص136-137.

[2] السابق، ص137.

العربية... والطريق الآخر شرقي، إذ ترجمت مجموعة أخرى من حكايات الكتاب إلى اللغات الأوروبية عن أصول فهلوية وفارسية وعربية وإسبانية"[1].

والثاني: فارسي وهو أصل ألف ليلة وليلة، فهو يقرُّ "أنَّ هذه المجموعة من القصص وصلت إلى العرب عن طريق الفرس، وأخذت صورتها الحالية في أواخر القرن الخامس عشر، بل بين سنتي 1475 و1525 على وجه التحديد كما يقول المستشرق الإنجليزي إدوارد وليام لين"[2]. ويرجع تاريخ معرفة المسلمين بألف ليلة وليلة "إلى النصف الأول من القرن العاشر الميلادي على الأقل"[3].

إنَّ حديث بالنثيا السابق لا يشير إلى دور الثقافات غير الهندية والفارسية في تأليف كتاب ألف ليلة وليلة. وهذه قد تعد مغالطة إلا إذا عددنا قوله السابق مقتصراً على أصل الكتاب فقط. وفي مقابل رأي بالنثيا نجد رأي فردريش ديرلاين أكثر دقة في الحديث عن أصل الكتاب ومراحل تطوره والثقافات التي اشتركت في تنميته بعد أن عدّ الثقافة الهندية والفارسية هما اللتان أنشأتا الكتاب بداية:

---

[1] بالنثيا، آنخل جنثالث. تاريخ الفكر الأندلسي، ص582-583.

[2] السابق، ص593.

[3] السابق، ص592.

"تعد مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة شاهداً آخر يستحق التقدير والتأمل على قوة الحكاية الهندية الخرافية ومدى تلك القوة..."[1]. ويقول عن تاريخ تأليف ألف ليلة وليلة: "فشواهدها الأولى ترجع إلى القرن العاشر [الميلادي]. وفي حوالي القرن الثامن ترجم إلى العربية في بغداد كتاب حكايات فارسي هو كتاب الألف حكاية الذي يتضمن حكايات هندية وفارسية ويحمل عنوان "كتاب الألف ليلة"، ثم نمت هذه المجموعة في بغداد مرة أخرى متخذة من الحكايات الهندية والفارسية مادة لها. ثم انتقل هذا الكتاب الغني إلى مصر. وهناك عرفت في حوالي القرن الثاني عشر باسم كتاب "ألف ليلة وليلة". وفي القرن الثالث عشر أخذت هذه المجموعة تتزايد في مصر وسوريا، ولم تكف هذه المجموعة بعد ذلك عن التطور، فقد أكسب جامع هذه الحكايات في القرن الرابع عشر، هذا العمل صيغة التأليف الغني بالمغزى. بل إنه أدخل في هذه المجموعة الكبيرة بعد ذلك نوادر أخرى وأساطير ومغامرات عجيبة"[2].

فغير ثقافة كان لها دور في إعادة صياغتها والإضافة إليها، وأبرز هذه الثقافات: الهندية، والفارسية، والعربية، والتركية.

---

[1] ديرلاين، فردريش فون. الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، ط1، بيروت، دار القلم، 1973م، ص 214.

[2] السابق، ص215.

"ولقد ساهم[أسهم] في خلق مجموعة ألف ليلة وليلة كل من الهند وبلاد فارس وأرض الجزيرة وسوريا ومصر وبلاد الأتراك... فهذه المجموعة تمثل لنا أثراً للأدب الشرقي لا مثيل له"[1].

ورأي ديرلاين السابق يوافقه رأي ديفيد بينولت David Pinault الذي عدّ الكتاب صنيع ثقافات متعددة، ولكنه عدَّ الثقافة الفارسية مصدر الكتاب الأصلي:

"لو كان المؤلفون العرب في العصر الوسيط قد قبلوا مجموعة القصص الفارسية بوصفها المصدر المباشر لـــ(ألف ليلة وليلة)، فعلينا كذلك أن نتنبه إلى أن ثقافات عدة أخرى قد أسهمت في صياغة النصوص العربية المعروفة لنا الآن باسم (ألف ليلة وليلة).... وبأن (ألف ليلة) لم تكن خلال العصر الوسيط وأوائل العصور الحديثة مجموعة جامدة محددة ساكنة، بل ظلت تنمو حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر"[2].

وأخيراً يقول بورخس الذي تحدث عن زمن تأليف الكتاب (ألف ليلة وليلة) وأصله:

---

[1] ديرلاين، فردريش فون. الحكاية الخرافية، ص215.

[2] بينولت، ديفيد. مدخل إلى ألف ليلة، ترجمة: حسنة عبد السميع، مجلة فصول، م12، ع4، 1994، ص32-33.

"في القرن الخامس عشر، في الإسكندرية، مدينة الإسكندر ذي القرنين، تم جمع سلسلة من الحكايات. لهذه الحكايات تاريخ غريب، كما يسود الاعتقاد. لقد شاعت أولاً في الهند، ثم في بلاد فارس، ثم في الشرق الأدنى، وأخيراً كتبت بالعربية وجمعت في القاهرة، وأصبحت تعرف بكتاب (ألف ليلة وليلة)"[1]. نستشف من الكلام السابق أن العرب لم يؤلفوا أو يضيفوا إلى الحكايات وإنما دونوها فقط. ويؤكد بورخس في موضع آخر أن أمامنا سلسلة من الحكايات. هذه الحكايات التي ولدت في الهند، وتشكّل اللبّ المركزي للكتاب (حسب بورتن وكانسينوس أسينز مؤلِّف نسخة إسبانية ممتازة)، عبرت إلى فارس،وفي فارس عُدّلت، وأُثريت، وغُرّبت. ووصلت أخيراً إلى مصر، في نهاية القرن الخامس عشر، حيث تمّ جمع أول نسخة. هذه النسخة قادت إلى أُخرى، فارسية على ما يبدو، تحت عنوان الحكايات الألف (Hazar Afsana)"[2].

ومما يُلحظ أن بورخس يقرر هذه الحقائق دون أن يقدم أدلة على ما يقول، وأظن أن السبب في ذلك يرجع إلى اعتماده على أراء غيره من الباحثين.

---

[1] بورخس، خورخي لويس. سبع ليالٍ، ترجمة: عابد إسماعيل، ط1، د.م، دار الينابيع، 1999، ص65.

[2] السابق، ص69.

وباستعراض الآراء السابقة حول أصول ألف ليلة وليلة، نستطلع ما يكتنف التأصيل من صعوبات الجزم في أصل هذا الكتاب. لكن ما يمكن الركون إليه نسبياً، أنّ الكتاب ذو أصول متعددة، ثم تمّ تطويره والإضافة إليه على امتداد عصور متتالية في الثقافة العربية.

وتتساءل الدراسة أخيراً عن سبب عدم ذكر مؤلف أومؤلفين لكتاب ألف ليلة وليلة، وهذا ما يحاول عبد الله الغذامي تعليله بقوله:

"جاءنا كتاب (ألف ليلة وليلة) غفلاً من اسم مدونه أومدونيه؛ لأن الذي دونه كان يؤمن أنه كتاب في المتعة الساذجة فحسب، ولذا فإنه لا يشرّف ولا يستر[يسرّ] اسم مدونيه، فترفعوا عن ذلك واكتفوا بِحَسَنَةِ المتعة"[1].

إن عامل الاستحياء الذي ذكره الغذامي قد لا يكون مسوّغاً كافياً لعدم ذكر مؤلِّف أو مؤلِّفي ألف ليلة وليلة، وما يمكن إضافته هنا، أن الكتاب تنقّل بين ثقافات مختلفة فارسية، وهندية، وعربية، وفي مراحل زمنية مختلفة، وكانت الإضافات إلى الكتاب تعددية ونوعية. كما أن الكتاب يُعد أدباً شعبياً، وغالباً ما انشغل هذا الأدب بالحكايات دون الاهتمام بمؤلفها.

---

[1] الغذامي، عبدالله. المرأة واللغة-2-: ثقافة الوهم"مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000، ص9.

الفصل الثالث

استلهام عنوان ألف ليلة وليلة

في الرواية العربية

الفصل الثالث

استلهام عنوان ألف ليلة وليلة

في الرواية العربية

- العنوان/النص

- وظيفة استلهام العنوان والنص

- أنواع العنوان ووظائفه

- القصر المسحور/طه حسين وتوفيق الحكيم

- أحلام شهرزاد/طه حسين

- ألف ليلة وليلتان/هاني الراهب

- أبواب المدينة/إلياس خوري

- ليالي ألف ليلة/نجيب محفوظ

- دنيازاد/مي التلمساني

الفصل الثالث

استلهام عنوان ألف ليلة وليلة

في الرواية العربية

العنوان/النص

قد يعكس العنوان مجموعة من التأويلات أو الإشارات التي قد تحيل إلى نص آخر، ولكن عنوان النص الروائي غير منفصل عن النص نفسه: "فالعنوان وحده لن يؤلف النص"[1]. لذلك يمتاز العنوان من الناحية الإشارية بعلاقة ارتباط بينه وبين النص من جهة، وبينه وبين نصوص أخرى من جهة ثانية؛ فيصبح العنوان هو المُناص الذي يتفاعل مع النص. فالمُناصة "هي عملية التفاعل ذاتها. وطرفاها الرئيسان هو النص والتناص. وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المُناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها"[2]. وهي تأتي عاكسة عنوان النص الأصلي، يربط

[1] شولز، روبرت. السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص73.

[2] يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1989، ص111.

بينهما المتلقي عن طريق التأويل، والتفكيك[1]. فالعنوان يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه[2]. وهذا يؤدي إلى كشف علاقة العنوان/ النص بعناوين/ نصوص أخرى، سواء أكانت هذه العلاقة ظاهرة أم خفية. وهذا ما يطلق عليه جيرار جنيت (Gerard Genette) "التعالي النصي" الذي يتضمن التداخل النصي وهو "التواجد اللغوي (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنص في نص آخر"[3].

والتداخل النصي قد يكون استنتساخاً أو استلهاماً "يعيّن طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة المناسبة للنص، فهو يعلن كذلك مقصدية ونوايا المبدع، ومراميه

---

(1) التفكيكية (Deconstruction) هي التي تعدّ كلّ قراءة للنص بمثابة جديد له، ولا يمكن الوصول إلى معنى نهائيٍّ وكامل لأيّ نص، ولا تعدّ النص كائناً مغلقاً ومستقلاً بعالمه. فالنص هو كائن تغذى على مجموعة من النصوص السابقة عليه. انظر: جاك دريدا. الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، ط1، تونس، دار توبقال للنشر، 1988، ص57-63، وانظر: نورس، كريستوفر. التفكيكية: بين النظرية والتطبيق، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ط2، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1996، ص 90-96.

(2) مفتاح، محمد. دينامية النص: تنظير وإنجاز، ط2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ص72.

(3) جنيت، جيرار. مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت، ص90.

الإيديولوجية. إن العنوان إحالة تناصية وتوضيح للمعنى، وتفصيل لما هو غامض"[1].

---

[1] حمداوي، جميل. السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، م25، ع3، 1997، ص109.

وظيفة استلهام العنوان/النص

إن استلهام نص نصاً آخر يمكّننا من الوصول "إلى نقد النص الأصلي أو إلى الكشف عن إمكانياته أو سبر أغوار قيمه المتوارية"[1]، وذلك عبر الكلمات التي يضعها القارئ المؤوّل" بين العمل، وموقفه التأويلي الخاص[2]. ويشدّد التأويل على لغة النثر الدارجة التي تبرز مقابل السونيتات الشعرية اللاحقة. ويلاحظ التأويل لغة الذاكرة بوصفها كتاباً -كتاباً كبيراً- يجب أن ينسخ في كتاب أصغر. إن التطابق أو التشابه بين كتاب الذاكرة والكتاب المكتوب ينم على الفعالية السائدة في عملية النسخ

---

[1] إيكو، أمبرتو. القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد. ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996، ص74. وانظر: فتحي، إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية، ط1، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 2000، ص248.

[2] يميز بارت بين العمل والنص، فالعمل "هو جزء مادي، ويشغل حيزاً من الفضاء الذي تشغله الكتب (في مكتبة مثلاً). أما النص فهو حقل للمنهجية". و"يمارس النص إرجاءً لا متناهياً للمدلول، فحقله حقل الدال، والسلسلة الدالة" وهو لا يحتوي على أية عملية من عمليات البنوة التي تسود العمل (في علاقته بالمؤلِّف من موقع أبوي)، وهو يتحدد بالعالم، والعرق، والتاريخ، إلخ. وعندما يعود المؤلف إلى النص، فإنه يعود إليه ضيفاً، فالنص متعدد، ومعانيه المتعددة غير متمركزة ولا مغلقة" وقد يُعد العمل مرادفاً للعمل الأدبي. سلفرمان، هيو. ج. نصّيات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي صالح، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2002، ص56. وانظر: عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، 2003، ص115-116.

من كتاب آخر. وعلى وفق ذلك يضاء الكتاب الثاني بصورة حية وزاهية. والشيء الذي ينسخ هو ليس الكلمات إلى حد كبير، وإنما معناها"[1].

والقارئ الذي يتبع آليات التأويل المضاعف[2] هو الذي يستطيع أن يظهر علاقة النص الجديد بالنص أو النصوص السابقة دون إغفال أن درجة التأويل ومفهومه "يلازمه على الدوام جدل (Dialectique) بين استراتيجية المؤلف، واستجابة القارئ النموذجي"[3].

---

[1] سلفرمان، هيو. ج. نصيات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ص51.

[2] يقصد إيكو بالتأويل المضاعف قدرة القارئ على استكشاف معانٍ متعددة مختلفة المستويات، أو معانٍ غير متناهية لما يمكن أن يحتمله النص. انظر: إيكو، أمبرتو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000، ص51-82.

[3] إيكو، امبرتو. القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص73. والقارئ النموذجي عند إيكو هو "قارئ نوعي يتوقعه النص باعتباره محفلاً للتعاون" بينه وبين النص، أمّا القارئ الفعلي فهو أي قارئ للنص بصرف النظر عن مستوى وعيه وخبرته في دراسة النصوص وتحليلها ، انظر: إيكو، أمبرتو. 6 نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005، ص27-30.

أنواع العنوان ووظائفه

يشير العنوان إلى دلالات متعددة، يمكن أن تثير في القارئ مجموعة من التأويلات التي يحللها بمعزل عن النص، ثم يقوم بربط العنوان مع النص. فالعنوان "دلالي رامز، له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماما"[1]. وبما أنّ العنوان يمكن أن يكون نصاً موازياً متيسراً فهو "يتضمن أبعاداً تناصيّة استنساخاً واستلهاماً أو تحاوراً"[2].

فالعنوان مرسلة مكتملة[3]، ولكن لا يعني ذلك أنه منفصل عن متن النص، أو النصوص الأخرى، ولكنه منفصل ومتصل في آن. أي: يمكن تحليله ودراسته بشكل منفصل، ويمكن دراسته وفقاً لمضمون متن النص.

ويقسّم جيرار جنيت (Gerard Genette) العنوان إلى ثلاثة أقسام[4]:

1. العنوان الأساسي أو الرئيس.

---

(1) قطوس، بسام. سيمياء العنوان، ط1، إربد، مطبعة البهجة، 2002، ص37. وانظر: الجزار، محمد فكري. العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص21-22.

(2) قطوس، بسام. سيمياء العنوان، ص45.

(3) انظر: الجزار، محمد فكري. العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ص41.

(4) انظر: حمداوي، جميل. السيميوطيقا والعنونة، ص106.

2. العنوان الفرعي.

3. التعيين الجنسي.

فهناك روايات تحمل عنوانا رئيسا فقط، وهذا هو الأكثر شيوعا مثل: ليـــالي [كذا] عربية[1] وليال أخرى[2] وليالي ألف ليلة[3]. وثمة روايات تحمل عنوانا رئيسا وعنوانا فرعيا مثل: رواية رمل الماية[4] التي تحمل عنوانا فرعيا هو الـــذي يحيـــل على ألف ليلة وليلة، وقد خط بخط صغير تحت العنوان الرئيس وهو (فاجعة الليلـــة السابعة بعد الألف).

أمّا المقصود بالتعيين الجنسي فهو بيان الجنس الأدبي للنص: رواية، أو قصة قصيرة، او ديوان شعرٍ، او نص. ومعظم الاعمال الادبية الإبداعية محددة الجنس في العنوان الموضح بكلمة رواية مثل: "ابواب المدينة"[5] ورواية "ليالٍ اخـــرى"، ولكـــن بعض الأعمال غير محددة بكلمة رواية على الغلاف (صفحة العنوان) مثل روايـــة

---

[1] الذهبي، خيري. ليالي [كذا] عربية، ط1، بيروت، دار الكلمة للنشر، 1980.

[2] البساطي، محمد. ليالٍ أخرى، ط1، بيروت، دار الآداب، 2000.

[3] محفوظ، نجيب. ليالي ألف ليلة، القاهرة، مكتبة مصر. صدرت الطبعة الأولى سنة 1981م.

[4] الأعرج، واسيني. رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألـــف، ط1، دمشـــق، دار كنعـــان للدراسات والنشر، 1993.

[5] خوري، إلياس. أبواب المدينة، ط2، بيروت، دار الآداب، 1990. صدرت الطبعـــة الأولـــى سنة 1981.

"ليالي ألف ليلة"، ورواية "دنيازاد"[1]، ورواية "رمل المايةٍ"، ولعل السبب بالنسبة لنجيب محفوظ هو أن أعماله الروائية تميَّز بتجنيس الأعمال القصصية، فيكتب على غلافها مجموعة قصصية، والأعمال التي لا يكتب عليها هذا التوصيف تعرف أنها رواية. ورواية دنيازاد وُسِمَت أنها رواية من تعليق على غلافها الخلفي.

وأما بالنسبة لوظائف العنوان عند جيرار جينيت فهي: الإغراء، والتعيين، والوصف، والإيحاء[2]. فأمّا وظيفة الإغراء فهدفها فتنة القارئ، وشد انتباهه لعنوان الكتاب؛ مما قد يشجعه على قراءته أو اقتنائه. وهذه الوظيفة ليست مقصورة على الأدب فقط، بل تنسحب على الكتب المختلفة كافة، ولعل كتب التراث العربي برعت في اختيار العناوين المغرية وأجادت في ذلك، من مثل : نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب للمقري، والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام، والكشاف للزمخشري، وغيرها.

ووظيفة التعيين سمة مشتركة بين عناوين الكتب المختلفة أيضاً؛ لأن الهدف منها تمييز عنوان كتاب من آخر.

---

[1] التلمساني، مي. دنيازاد، ط1، القاهرة، دار شرقيات، 1997.

[2] انظر: حمداوي، جميل. السيميوطيقا والعنونة، ص106.

أما وظيفة الوصف فهي التي تعلن أو تشير إلى محتوى الكتاب من عنوانه، أو تقدم فكرة عنه. فالعنوان هو "مجموعة من العلامات اللسانية قد ترد طالع النص لتعيّنه وتعلن عن فحواه وترغب القراء فيه"[1]. وهذه الوظيفة تكون أكثر وضوحاً ومباشرة في الكتب غير الأدبية مثل كتب التاريخ. أما في مجال الأدب، فقد يدل العنوان على المحتوى من مواقع مختلفة، وذلك من خلال العنوان الذي يشير إلى الشخصية في الرواية، أو المكان مثل رواية يالو لإلياس خوري، أو زينب لهيكل، أو الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي.

ولا تنفصل وظيفة الوصف عن وظيفة الإيحاء، لاسيما في النصوص الأدبية، ولكن الأولى: تشير مباشرة إلى المضمون، أما الثانية: فهي تعتمد الترميز في الإيحاء بالدلالة، واعتمادا على التكثيف "وتوليد المعنى من "رحم" النص ما دامت العناوين أجنة كتابة"[2]. فالنص "هو، على الدوام، في وضع من الخفاء"[3]، يساعد العنوان في سبر أغواره المعتمة"[4]. فالأهم في النص الروائي "يتموقع في فراغات

---

[1] الهميسي، محمود. براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، ع313، 1997، ص43.

[2] السابق، ص44.

[3] إيكو، أمبرتو. القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص29.

[4] السابق، ص45.

النص أي في مستوى إيحاءاته أو معانيه الثانية"[1]. وتعد هذه الوظيفة أهم وظـائف العنوان في ممارسة التحليل النصي؛ لذلك سوف تحظى بأهمية في تحليل الدراسـة لاستلهام العنوان.

إن النصوص اللاحقة المتعلقة بنص الليالي "تستمد مبرر وجودها من وجوده الراسخ، وتأخذ من سلطة النص الأصلي وهيمنته، إلا أنها -في الوقت نفسه- تكتبـه مرة أخرى بأسلوب جديد، وبرغم أن "التعلق والتوالد"، هما من صفات هذه العلاقة، إلا أن هذا لا يعني استسلام القاص المتأخر لهيمنة النص السابق عليـه، ولا يعنـي شفاءه تماما من قلق التأثير الذي يعاني منه"[2]. ولكن ما يميز النص اللاحق هو قدرة الكاتب على إبراز تفرده، وتميزه عن طريق الإسقاطات والتغيرات التي يحدثها فـي نصه، وقدرته على التوظيف والتجاوز.

---

[1] فاليط، بيرنارد (Valette, Bernard). النص الروائي: تقنيات ومنـاهج، ترجمـة: رشـيد بنحدّو، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ت، ص59.

[2] حمّاد، حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصـرية العامـة للكتاب، 1997، ص101.

القصر المسحور [1]

قد يكون السبب في لجوء طه حسين وتوفيق الحكيم إلى استلهام بنية ألف ليلة وليلة وبعض شخصياتها، عائدا إلى وعيهما بضرورة تأسيس الفن الروائي وفقا لما ينسجم وبنية سرود الثقافة العربية -لاسيما في عصرها الوسيط-. وبعض الأعمال الروائية السابقة مثل رواية زينب لمحمد حسين هيكل، أو رواية المدن الثلاث لفرح أنطون، التي كانت منساقة إلى رؤية غربية، ليست على مستوى البنية فقط، وإنما على مستوى المضمون. وقد يكون السبب في الاضطراب الحضاري الذي نجم "حين كانت تدخل المنطقة العربية عالم العصر الحديث، وهو اضطراب ناتج عن أن عالمنا العربي لم يستطع الولوج إلى العصر الحديث دون تقاليده وتراثه، ولكنه حاول أن يعايش الجديد مستخدماً أشكالاً قديمة"[2].

لقد وَلدت مسرحية توفيق الحكيم (شهرزاد)[3] عملين روائيين مختلفين: الأول (القصر المسحور)، والثاني (أحلام شهرزاد) التي ألفها طه حسين منفردا عن

---

[1] حسين، طه والحكيم، توفيق. القصر المسحور، ط2، المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، م14، القسم الثاني، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1983.

[2] عبدالغني، مصطفى. الاتجاه القومي في الرواية العربية القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص23.

[3] الحكيم، توفيق. شهرزاد، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1973، كتبت عام 1934.

الحكيم. وإذا كانت شهرزاد الحكيم تمثل المرأة الطبيعية، فإن شهرزاد القصر المسحور، شهرزاد أخرى مستلهمة بوصفها الشخصية الساردة في ألف ليلة وليلة، التي تمكنت من تخليص شهريار من ساديته وتحويله إلى إنسان نقي من العقد (لاسيما عقدة خيانة المرأة).

وقد يستحضر القارئ من عنوان الرواية (القصر المسحور) قصر الملك شهريار في ألف ليلة وليلة. فوظيفة العنوان وظيفة إيحائية توهم أن هذا القصر خياليٌّ كما هو قصر ألف ليلة وليلة، وأن ما سيُقرأ في الرواية سيكون خيالياً لا علاقة له بالواقع.

لقد قلِبَ دور شهرزاد في الرواية من دور القاصة المنقادة لرغبات شهريار إلى دور شهريار التي(شهرزاد) تطلب من الحكيم وطه حسين أن يحدثوها بما يسليها. وهنا لا بد من التساؤل: هل هذا الدور هو إعلاء من شأن المرأة في رؤية الكتابة الروائية الحديثة، وجعلها فاعلة بدلا من أن تكون منفعلة تتلقى الأوامر وتنفذها؟ وهل هذا الدور الجديد لشهرزاد هو تأكيد لمكانتها؟ أم هو "بمثابة التواطؤ الجاري مع دعوات كثيرة للاعتراف بحضور المرأة وحرياتها الاجتماعية ضمن المشروع النهضوي"[1]؟

---

[1] الموسوي، محسن جاسم. انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية بعد محفوظ، ص26.

أما بالنسبة للمكان الذي تدور فيه أحداث الرواية فهو فرنسا لا الوطن العربي، وقد يكون ثمة ترابط بين دور شهرزاد المتمثل بالمرأة التي تسامر الرجال وتتحدث معهم، ومكان أحداث الرواية، فكأن النص الروائي يعكس الحرية المتاحة للمرأة في فرنسا مما هيّأ لشهرزاد أن تقوم بدورها الجديد مقارنة مع دورها القديم في الشرق.

أحلام شهرزاد[1]

الأحلام هي ما يراه النائم في نومه، أما الخيال، فهو ما يتخيله المـــرء فـــي يقظته. فشهرزاد ألف ليلة وليلة قصّت حكاياتها عبر خيالها الخصب، وشهرزاد فـــي الرواية قصّت ما رأته عبر أحلامها. وقد أدى ذلك إلى قلـــب دور شـــهريار مـــن المتحكَم بشهرزاد في ألف ليلة وليلة، إلى المتحكّم به في رواية أحلام شهرزاد. ممـــا يدلل على سلطة الحكي التي تمتعت بها شهرزاد؛ في الرواية.

يستكمل شهريار الرواية دور شهرزاد ألف ليلة وليلة التي توقفت عن الحكي، وذلك عن طريق تخيل شهريار قصصاً تقصها شهرزاد وهـــي نائمـــة. واســـتمرار الحكي بالنسبة لشهريار استمرار الحياة، والتوقف عنه ينبئ بالموت، أو السأم الـــذي قد يؤدي إلى الموت.

---

[1] حسين، طه. أحلام شهرزاد، في، الأعمال الكاملة، ط2، بيروت، دار الكتاب اللبنـــاني، م14، القسم الثاني، 1983.

فشهريار يتخيل أن شهرزاد تقص عليه حكاية فاتنة[1]، فيذهب إلى مخــدعها، ويجلس عند سريرها؛ ليسمع منها جزءاً من الحكاية كل ليلة[2]. ولا يستعيد شهريار توازنه إلا بعد أن تعيده شهرزاد إلى حالة القص، فتستأنف القصّ عليه مكملة قصــة فاتنة –من عالم الجن– التي تخيل شهريار أن شهرزاد تقصّها عليه. ولقد أدى ابتعاد شهرزاد عن شهريار إلى حالة من الاضطراب وعدم التــوازن، ولكــنّ شــهريار استعادهما بعد أن قرّبته شهرزاد منها[3]، وحولته إلى ألعوبة بيدها، نقرأ:

"أنت سيدي منذ الآن يا مولاي، لن أفارقك حتى تفارقك علتــك. إنّ غرفتــك حرام عليك، ستنفق الليل في غرفتي، سأسلمك إلى النوم وديعة محفوظة، وأســتردك من النوم كما يسترد المودع وديعته، وسألزمك حتى تضرع إليّ في أن أريحك مــن نفسي ساعة أو بعض ساعة"[4]، فقد قايض شهريار مُلكهُ بالمعرفة التي تحكمت بهــا شهرزاد من خلال امتلاكها سلطة الحكي.

وقد بدأت الرواية بالليلة التاسعة بعد الألف مسقطة سبع ليالٍ ما بين ألف ليلة وليلة، والليلة التاسعة بعد الألف، وقد يضمر هذا الإسقاط المدة الزمنية التي خــرج

---

[1] انظر: حسين، طه. أحلام شهرزاد، ص516.

[2] انظر: الرواية، ص525-528.

[3] انظر: الرواية، ص573.

[4] الرواية، ص539.

فيها كتاب ألف ليلة وليلة بصورته النهائية (القرن الرابع عشر)، إلى القرن الذي كتبت فيه الرواية (القرن العشرين- 1943). وقد يشير هذا الإسقاط للمدّة الزمنية -ما بين القرن الرابع عشر والقرن العشرين- إلى حالة الجمود التي أصابت العرب في هذه الحقبة، والتي تميزت بالانكفاء على الذات الماضية وانحصار تفاعلها في العودة إلى التراث الذي سبقها شرحاً أو اختصاراً؛ مما جعلها تقتات على ذاتها، دون أن تضيف جديداً -بالمفهوم الإبداعي- إلى ذاتها أو إلى الحضارة الإنسانية في تلك الحقبة الزمنية.

إنّ شهريار الرواية يعاني الأرقَ والمللَ مجدداً، منذ الليلة الواحدة بعد الألف عندما توقفت شهرزاد عن الحكي، وقد كان لزاماً عليها معالجته بطريقة مختلفة تمثّلت بـ:

- القص ليلاً (وهي نائمة): حكاية فاتنة ملكة الجن.
- الرحلة الخيالية في الزورق نهاراً.

وقد نجحت شهرزاد في خلق شهريار جديد سويّ تغلّب على كلّ علاّته النفسية. وظهرت شهرزاد عند طه حسين في ثلاثة مستويات: "صوت،[و] فكر، [و]جسد؛ لأنه يؤمن أن المرأة هي المدرسة الأولى في الحياة، وقد لمس ذلك في

شخص زوجته سوزان... لذا حافظ طه حسين على صورة شهرزاد- الأسطورة التي عُرِفت بها في نص الليالي"[1].

فالرواية أعادت إلى المرأة دورها في المجتمع لا بوصفها امرأةً مسلوبة الإرادة، تقوم بما يُملى عليها أو يوكل إليها تابعة إلى الآخر، بل بوصفها كائناً يتمتع بإرادة حرة صلبة تؤهلها أن تكون رائدة مؤثرة فاعلة.

وقد أضافت الرواية شخصية فاعلة جديدة هي شخصية (فاتنة) التي شابهت -إلى حد ما- شخصية شهرزاد الأسطورة في تكوينها المعرفي فهي شخصية مثقفة وقادرة على الإقناع ودورها في التأثير في شهريار، الذي تمثّل في توجيهه وتبصيره واجباته، تجاه رعيته.

فالشخصيتان (شهرزاد ألف ليلة وليلة وفاتنة) هما اللتان أرجعتا إلى شهريار ضميره وإحساسه بالآخرين؛ مما جعله يتخذ موقفاً إيجابياً تجاههم، وخلقتا منه إنساناً وملكاً صالحاً.

---

[1] ابن عميرة، ماجدة. شهرزاد في الرواية الفرنسية والعربية بين رينييه وطه حسين، مجلة (الآداب العالمية)، ع129، 2007، ص25.

ألف ليلة وليلتان[1]

يحمل عنوان الرواية القارئ إلى ألف ليلة وليلة، مع إضافة ليلة إلى ليالي ألف ليلة وليلة، وهذه الإضافة يمكن تفسيرها بالقول بأنّ الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، لا تزال تجتر تراثها القديم بأطر وقوالب جديدة، لا تختلف عنه مضموناً؛ مما ينبئ أن الثقافة العربية ما زالت تراوح مكانها، ولم تستطع أن تتجاوز مفاهيمها وأفكارها وعاداتها وتقاليدها التراثية. فكأنها تعيش خارج الزمن في فضاء دائري مغلق، على مستوى الزمن الطبيعي (الفيزيقي)، أما إذا ارتبط وجودها بالزمن الفلسفي/النفسي تؤدي إلى إحداث فعل في الزمن يبرهن على الوجود، فهي تكاد أن تكون غير موجودة، فهناك تباين بين الزمن الطبيعي (الفيزيقي) والزمن النفسي، فالأول أكثر وضوحاً وإدراكاً؛ لأنه مقسّم وفقاً لاصطلاح مجمع عليه (دقائق، ساعات، أيام، ...). أما الثاني فهو "ليس مجرد تجريد للزمن الحياتي. ومن ثمّ يكون لزمن الفكر تفوّق على زمن الحياة، يمكنّه أحياناً من أمر الفعل الحيوي والراحة

---

[1] الراهب، هاني. ألف ليلة وليلتان، بيروت، دار الآداب، 1988. وقد صدرت الطبعة الأولى سنة 1977.

الحيوية. وهكذا يكون لزمن الروح فعلٌ في العمق، في ميادين مختلفة عن ميدان حدوثه الخاص. وله بالطبع فعل على الصعيد الروحي المحض"[1].

فقد استخدم العنوان للدلالة على أن منظومة القيم الاجتماعية، والسياسية السائدة في نهاية القرن العشرين، مغرقةٌ في القدم؛ أي أنه لم يحدث تطور في مجتمع الرواية مقارنة بمجتمع ألف ليلة وليلة، نقرأ:

"يهتف شيش بيش: "هذه مشكلتنا الآن. غزو مباشر من الخارج، وعُقَد جنسيّة من الداخل. وأمراضنا الجميلة هي أمراضنا. أيام العزّ لم يشبع هارون الرشيد من النساء، فكيف بأيام العزاء. يستحيل أن يشبع الإنسان من النساء. وظيفته أن يعبّ لا أن يشبع، والحياة هي حبيبتي الفائزة المضطجعة على سريرها". يقول علي: "نشكر الله أن التاريخ لن يسجّل سخافاتكم. سيأتي يوم تصير فيه الأمة العربية معافاة وتنسى حوار الطرشان التابع لكم". يقول سليمان كاظماً: "الأشياء المريضة والسلبية، دائماً كانت تسيّر التاريخ. مجتمع ألف ليلة وليلة، دائماً كان المجتمع الحقيقي، في كل العصور والبلدان. عبد الناصر، قال. ماذا يمكنه أن يفعل بشعب من التنابل والحشّاشين. سيحوّلونه إلى لاعب أكروبات". يقول شيش بيش مستبشراً: "سيأتي، بعد

---

[1] باشلار، غاستون. جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1982، ص110-111.

ألف ليلة وليلة، أيها السيد المحنّط، يوم ترى فيه جماهير العمّال والفلاحين حاملة مشاعل الثورة العربية وتهتف للنصر. وسيعلم البرجوازيون أيّ منقلب سينقلبون"[1].

يُنظَرُ إلى مجتمع ألف ليلة وليله أنه مجتمع الأحلام والخوارق والخرافات، فهو أبعد ما يكون عن الواقع، واستمرار حضور معطيات هذا المجتمع في المجتمع العربي المعاصر يعكس أن الإنسان العربي لم يستطع أن يتطور ويتجاوز التاريخ الخرافي المبني على الخوارق والمعجزات. وهذه المشكلة عاندت الإنسان العربي عبر أزمانه المختلفة؛ مما يجسد استمرار حضور مجتمع ألف ليلة وليلة في الحياة العربية المعاصرة، لا على مستوى الخيال فحسب، بل على مستوى الواقع المعيش.

إلا أن هذا التشابه بين عصر مجتمع ألف ليلة وليلة وعصر الرواية لم ينسحب بشكل كامل على شخصيات الرواية، فتحليل الشخصيات تحليلاً متأنياً يظهر أن شخصيات الرواية -لاسيما الثورية منها- "شخصيات دون تاريخ، دون وعي للتاريخ، تاريخ ثقافتها وحضارتها. وأنها شخصيات ترتبط باللحظة الحاضرة فقط"[2].

---

[1] الرواية، ص64.

[2] أبو ديب، كمال. ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، ص82.

تستخدم الرواية عبارات ألف ليلة وليلة، دون توظيف لمضمون حكاياتها، فهو استخدام قالبي نمطي، "ويدرك شهرزاد الصباح"[1]. وقد يكون ذلك للإيهام أن القص ما زال مستمراً، وأن الحياة العربية المعاصرة ما زالت مستمرة منذ العصور السالفة (ألف ليلة وليلة)[2] إلى الآن؛ مما يعني عدم وجود وعـي للخصوصـية الزمكانيـة للتطور الذي يجب أن يحصل في الواقع المعيش.

لقد تحدثت الرواية عن أسباب هزيمة العرب في حرب حزيران عام 1967م، مصورةً الظروف التي سبقت الهزيمة وكانت سبباً موطئاً لها، كما عكست صـورة الحياة في أثناء الحرب وما بعدها.

ونتيجة لإخفاق المشروع القومي النهضوي العربي، وما لازمه من إحباطات على مستوى العوام والمثقفين والساسة، انبرى الروائيون العرب –لاسيما ما عُـرف في مصر بكتّاب الستينيات من مثل: جمال الصنعاني وصنع الله إبـراهيم، ومحمـد مستجاب ومحمد يوسف القعيد ...إلخ[3]– لالتقاط القيم الحقيقية في التراث العربـي

---

[1] الرواية، ص67.

[2] انظر حول علاقة نص ألف ليلة بتكوين الذات العربية ووجهة نظرها حول المرأة: مـويفن، المصطفى. بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلـة، ط1، اللاذقيـة، دار الحـوار للنشـر والتوزيع، 2005، ص190–193.

[3] انظر: بدوي، محمد. الرواية الجديدة في مصر: دراسة فـي التشـكيل والإيـدولوجيا، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1993، ص80 وما بعدها.

والتعبير عنها، تلك القيم التي تشكل الهوية الثقافية العربية؛ لأنها تحدد خصوصـــيتنا شريطة ألا تكون "عائقاً أمام تقدمنا يحول دون إنجاز حداثة عربية حقيقية، طالما أن الحداثة في حقيقتها وجوهرها تتمثل في الروح الانتقادية، ورفض التكلس، ووضـــع الأمور جميعاً، دون استثناء، في ميزان العقل"[1].

[1] الحلاق، محمد راتب. النص والممانعة: مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، دمشـــق، اتحـــاد الكتاب العرب، 1999، ص84.

أبواب المدينة[1]

إن عنوان الرواية (أبواب المدينة) لا يوحي إلى القارئ، وجود علاقة مباشرة أو غير مباشرة بألف ليلة وليلة -كما هي الروايات السابقة-، ولكن نص الرواية وشخوصها وأحداثها يحيلنا إلى حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة وهي مدينة النحاس[2].

تتلخص حكاية مدينة النحاس في أنها مدينة مليئة بالذهب والحرير، ولكنها مسحورة. كل من يحاول الدخول إليها يتهيأ له مجموعة من النساء ينادينه، أن يرمي بنفسه من فوق سور المدينة، فيفعل: فيسقط ميتاً. فيصعد رجل تقيٌّ فيقرأ التعاويذ فيصرف حقيقة الخديعة التي أودت بحياة رفاقه، ويكتشف أن النساء اللواتي ينادينه جثث ميتة تتهيأ لناظرها حيّة في غاية الجمال. وبعد اكتشافه هذا السحر، لا يرمي نفسه، وينزل ويعود إلى رفاقه. ثم يكتشف باب دخول المدينة ويدخل هو ورفاقه إليها بعد أن يعرف سرّ فك سحر أقفال الأبواب. ويجد فيها الكنوز المختلفة، وأن كل سكانها ميتون. فيأخذون ما يستطيعون حمله من الأموال والمعادن الثمينة، ويرحلون.

---

[1] خوري، إلياس. أبواب المدينة، ط2، بيروت، دار الآداب، 1990، صدرت الطبعة الأولى سنة 1981.

[2] ألف ليلة وليلة، ج 4، ص39-55.

هل يمكن أن تعد هذه الرواية قراءة تفكيكية لمدينة النحاس؟ بمعنى أن مدينة النحاس أصلٌ أعيد كتابته بطريقة خطابية (نسبة إلى الخطاب) مغايرة أو خاصة، لم تتجاوز تفكيك الأصل، "وما ينتجه تفكيك الأصل هو إعادة وتكرار لمثل هذا الأصل"[1]، ولكن بخطاب روائي معاصر؟ أم أنها تجاوزت القراءة التفكيكية واستطاعت تجاوز الأصل إلى عمل روائي سيادي. "إن القيام بنقش مجموعة أو تركيب من الحوادث المنطوقة يتبع أزمة ما. فهذه المجموعة من الحوادث ليس لها بحد ذاتها، أصل آخر غير تكشفها الخاص، وليس لها مهمة أخرى غير سيادتها الخاصة في سياق محدد، وفي لحظة زمنية محددة"[2].

إنّ توظيف "أبواب المدينة" لحكاية (مدينة النحاس) لم يلغ سيادة العمل الروائي وخصوصية الرواية وزمنيتها ومرجعيتها[3] الاجتماعية، والسياسية. فهي تجاوز القراءة التفكيكية لمدينة النحاس مضموناً، إذ إن الرواية تعكس وقائع الحرب الأهلية اللبنانية، وما تبعها من تيه وقتل مجانيّ على الهوية، وتعطيل للحياة وتحويلها إلى

---

(1) سيلفرمان. نصيات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ص322.

(2) السابق، ص322.

(3) المقصود بالمرجعية ليس مطابقة الواقع المعيش وإنما المرجعية التي يحيل إليها النص هي مرجعية ذهنية متخيلة. انظر: العيد، يمني. فن الرواية العربية، ط1، بيروت، دار الآداب، 1998، الفصل الأول: في العلاقة بين النص والمرجعية.

دمار وخراب. وتتحول المدينة (بيروت) إلى سجن ومحرقة لمواطنيها دون معرفة الأسباب التي أدت إلى ذلك، على نحو ما حل بالرجل الغريب (في الرواية) عندما دخل إلى المدينة التي لم يجد فيها حياة، بل وجد رجلاً مسناً طلب منه أن ينقله من مكان إلى آخر حملاً على ظهره؛ لأنه لا يستطيع السير على قدميه، فيحمله الرجل، ولكن المسن يرفض النزول عن ظهره، وبعد عناء شديد يستطيع التخلص منه. ولا يجد الرجل بعد طوافه في المدينة أيّ مَعْلَمٍ للحياة، مما قد يعكس حالة الموت المطبق الذي ألم بالمدينة، وأدى إلى غياب الحياة فيها. وهذا المضمون يتعالق مع مضمون مدينة النحاس التي رغم غناها وجمالها، إلا أنها كانت خالية من الحياة؛ فهي مدينة لا يسود فيها إلا اليباس. وهذا ما أكده إلياس خوري في مقابلة له:

"الرواية كتبت بين عامي 1979-1980 وكنت أشعر بأنني أجتاز كابوساً حقيقياً، لقد كانت تجربة شخصية فعلية عن أشياء مغلقة بشكل كامل ولغة مدمرة بشكل كلي، وبالتالي لم يعد ممكنا قول أي شيء. مع الحرب اللغة أصبحت بلا معنى، والجميع كان يستخدم نفس الخطاب، الكتائب والفلسطينيون اليمين واليسار. لقد كان فاجعاً أن يعيش الإنسان هذه السنوات التي سبقت مباشرة الاجتياح الإسرائيلي، فالجميع كانوا يتكلمون اللغة نفسها. "أبواب المدينة" أتت لتسأل اللغة نفسها ولتسأل سوء الفهم العميق الذي كان يقود إلى الأبيض الكامل. يقود إلى

الصفحـــة البيضاء حيث كل شيء يمكن أن يُكتب، ولا شيء يمكن أن يُكتب بالآن نفسه"[1].

والرجل المسنّ الذي يلتصق بظهر الشخصية الرئيسية مستلهم من شخصـية الرجل الشيخ الذي ركب على ظهر السندباد ورفض أن ينزل[2]. وقد يعكـس ذلـك حالة الجمود التي ألمت بجوانب الحياة المختلفة في لبنان إبـان الحـرب الأهليـة، والاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام 1982م.

---

(1) ميشار، سوينا. "أبواب المدينة" مدينة لا اسم لها ولا ذاكرة، مجلـة الطريـق، ع1، 2001، ص88-89.

(2) انظر: ألف ليلة وليلة، ج 4، ص26.

ليالي ألف ليلـــة

يُحيل عنوان رواية نجيب محفوظ (ليالي ألف ليلة) مباشرة إلى (ألــف ليلـــة وليلة) مركزا على الليل في عنوان الرواية، وهذا قد يعكس استدراك ما لم يقل فـــي حكايات (ألف ليلة وليلة)، أو إعادة صياغة بعض هذه الحكايات، وربطهـــا بـــالواقع المعيش بشكل رمزي، وذلك بالإشارة إلى النظام السياسي المخابراتي -وهو ســـمة الأنظمة السياسية المعاصرة- الذي يعتمد على الاعتقالات العشوائية الواسعة[1].

وقد يرمز الليل إلى الظلام والسوداوية والقيام بالأعمال خِفية، وبذلك تكـــون بيئته صالحة لينمو فيها النظام السياسي القمعي الاضطهادي الذي يلجأ إلـــى تنفيـــذ اعتقالاته ليلاً.

لم يقتصر استلهام الرواية على عنوان ألف ليلة وليلة، وإنما تعداه لتتبنى بنية الليالي العربية، والذي تمثل في بَدء الرواية بما يشبه حكاية الإطـــار فـــي الليـــالي العربية، فقد بدأت بالحديث عن شهريار وقد شفي من معاناته الناجمة عـــن خيانـــة زوجته له، وارتضى أن تبقى شهرزاد زوجة له، نقرأ:

---

[1] انظر حول ربط الرواية بأحداث مقتل السادات عام 1981: النابلسي، شاكر. مذهب للسيف.. ومذهب للحب: رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال روايته الشـــاملة "ليـــالي ألف ليلة"، ص13-17.

"-اقتضت مشيئتنا أن تبقى شهرزاد زوجة لنا.

وثب دندان واقفاً ثم انحنى على يد السلطان فلثمها بامتنـــان ودمـــع الشـــكر يتحرك في أعماقه.

-فليؤيد الله سلطانك إلى أبد الآبدين...

قال السلطان وكأنما تذكر ضحاياه:

-العدل له وسائل متباينة، منها السيف ومنها العفو، ولله حكمته.

-سدد الله خطاك إلى حكمتك يا مولاي.

فقال بارتياح:

-حكاياتها السحر الحلال، تفتحت عن عوالم تدعو للتأمل.

ثمل الوزير بفرحته صامتاً فقال السلطان:

-وأنجبت لي فسكنت عواصف النفس الهائجة...

لتهنأ يا مولاي بالسعادة في الدارين...

تمتم السلطان باقتضاب:

-السعادة!..

قلق دندان لسبب غامض .. ارتفع صياح الديكـــة.. قـــال الســـلطان وكأنمـــا يخاطب نفسه:

-الوجود أغمض ما في الوجود!"[1].

لذلك ابتدأت الرواية بالعفو عن شهرزاد في حين أن ألف ليلة وليلـــة انتهـــت بالعفوعنها.

كما أن الرواية قُسمت إلى حكايات متعددة، والحكايات قسمت إلـــى أجـــزاء مرقمة بشكلٍ متسلسل. وقد يعدّ هذا التقسيم استبدالا لتقسيم الليالي العربية القائمة على أرقام الليالي. وكل حكاية من حكايات الرواية كانت تسمى باسم شخصيتها الرئيســـية من مثل: شهريار، وشهرزاد، والشيخ (عبد الله البلخي)، وصنعاء الجمالي، وجمصة البلطي، والحمال، ونور الدين ودنيازاد، ... إلخ. أو التي تدور الأحداث حولها، وهذا مستلهم من فهرست عناوين حكايات الليالي لا من تقسيمها.

وقد اعتمدت الرواية على بنية الخوارق العجيبة في استمرارها، وذلـــك مـــن خلال شخصية (قمقام) الذي كان سبباً في انحراف الشخصيات وموتها، أو الإيقـــاع

---

[1] محفوظ، نجيب. ليالي ألف ليلة، ص6.

بها، وإيصالها إلى حتفها عن طريق إغرائها وتجميل القبيح لها. وبعد توريطها في الجرائم المتعددة ينسحب ويحمله مسؤولية ما قام به. فوظيفة شخصية (قمقام) وظيفة خداع، تقوم على الإقناع الذي يؤدي إلى استسلام الضحية لها[1].

ولعل استخدام الشخصية الخارقة (قمقام) يعكس ما يحدث من تغيرات لامنطقية في المجتمع، تؤدي إلى خلخلة البنى الاجتماعية، خلخلةً تؤدي إلى صعود طبقات وهبوط أخرى، مما يشير إلى أن التغيرات التي تحدث لا تخلو من مؤامرات مع السلطة، وغياب المؤسساتية التي يجب أن تحكم نظام السلطة.

وقد وفّر استخدام الرواية لبنية الليالي التي اعتمدت على الخوارق، وانتظار الحلول من القوى فوق الطبيعية، أسلوباً ناجعاً في توجيه الانتقاد للبنى الاجتماعية والسياسية التي تعكسها الرواية، وذلك من خلال تعرية مرجعية هذه البنى الخرافية، التي ارتكزت إليها الجماعات الإسلامية في عصر الرواية.

"فالجماعات الدينية في رواية محفوظ لا تختلف كثيرا عن الجماعات والحركات الدينية المتطرفة، التي تجتاح المنطقة مطالبة بتغييرات سياسية جذرية"[2].

---

[1] انظر حول وظيفة الإقناع والخداع: بروب، فلاديمير. مورفولوجيا الحكاية الخرافية. ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد نصر، ط1، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1989، ص87-88.

[2] السعافين، إبراهيم. تحولات السرد: دراسات في الرواية العربية. ط1، عمان، دار الشروق، ص198.

لقد ارتبط توظيف الأدب الشعبي في الرواية الحديثة بعنصر التشـويق، فقـد "كان التشويق يرتبط ارتباطاً خاصاً بأشكال القصة الشعبية"[1] ؛ لذلك فقد استعاد كتّاب الرواية الحديثة "أساليب توليد عنصر التشويق في القصص الشعبي وحولوها إلى ما يحقق أغراضهم"[2]. وهذا ما يتجلى لقارئ رواية محفوظ، من خلال اعتماده البنيـة الفجائية الخارقة.

وإذا كانت الرواية العربية التقليدية في القرن التاسع عشـر، قـد اسـتلهمت الأشكال التراثية في القص، استلهاماً تقليدياً مباشرا، بتقليد المقامات، من مثل: كتاب (مجمع البحرين) لناصيف اليازجي، وحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، فـإن "الرواية العربية المعاصرة أيضاً سعت إلى استلهام الأشكال التراثيـة فـي السـرد، انسجاماً مع سعيها إلى امتلاك خصوصية الهوية، وانسجاماً مع سعي الكتـاب إلـى الإتيان بما لم يأت به الآخرون، وكان انتهـاج السرود التراثية سبيلاً لتلبية هواجس السعي في الاتجاهين"[3]. فنص ألف ليلة وليلة نص مكوّن للروايات التي اسـتلهمته، والنص المكوِّن هو الذي يسهم في تكوين المجال التناصي، و"تظهر من خلاله عـدة

---

[1] لودج، ديفيد. الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافـة، 2002، ص20.

[2] السابق، ص20.

[3] صالح، صلاح. سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط1، بيروت والدار البيضـاء، المركز الثقافي العربي، 2003، ص23.

نصوص أخرى، وتكوّن هذه النصوص الخلفية النصية للكاتب- التي لها دورها المؤثر في عملية الإنتاج نفسها- فيحاول بها تكوين الدلالة، أو إنتاجها عن طريق البنيات النصية التي تترسب في نصه"[1].

[1] حماد، حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية، ص41.

دنيازاد[1]

عنوان الرواية مستلهم من ألف ليلة وليلة، و(دنيازاد) أخت شـــهرزاد التـــي رافقتها عند مجيئها إلى شهريار، في ليلتها الأولى. وكان دورها مقتصراً على تسلية شهرزاد وتحفيزها على متابعة سرد حكاياتها التي من خـــلال اســـتمرارها تضـــمن استمرار حياتها.

أما (دنيازاد) الرواية، فهي المولودة الجديدة لشخصية الرواية الرئيسية، التي ولدت ميتةً، فكانت باعثاً لها في أن تقص تجربتها ومعاناتها إبّان حملها وفي أثنـــاء ولادتهاوبعدها. فكانت هي السبب في ولادة الرواية. فالفقد (موت دنيازاد) أدى إلـــى الحياة، مثلما كان خوف شهرزاد الليالي من الموت، سبباً في سردها ليالي ألف ليلـــة وليلة، نقرأ:

"على شاشة صغيرة انقسمت نصفين، رأيتها مرتين. في شهرها السادس ثـــم في شهرها التاسع. رأس كبير، عظمة الفخذ .. قال الطبيب "بنت" بالإنجليزية. قلـــت أسميها "زاد" ثم قلنا أنا وزوجي "دنيازاد" مثل "ألف ليلة وليلة". أمضت في المستشفى

---

[1] التلمساني، مي. دنيازاد، ط1، القاهرة، دار شرقيات، 1997.

ليلة واحدة... والألف الباقية؟ أمضيها في ذكرى اسم لم أنطق به سوى مرة واحدة.. وربما مرتين"[1].

فكتابة الرواية قد تُعدّ تعويضاً نفسياً عن فقدان الطفلة (دنيازاد)[2]، نقرأ: لكنني أجاهد لا زلت كي لا أنسى. وأسمي الأشياء من جديد كل حين. كانت إذن "دنيـــازاد" أو لن تكون بعد اليوم سوى تلك الأسطر القليلة"[3]؛ مما ساعد الرواية في الاستمرار بحياتها بشكل طبيعي، وتخليصها من حرقة الفقد، وإخراجها من حالة الإحباط التـــي أصابتها بعد سماعها نبأ موت طفلتها (دنيازاد). ونقرأ في نهاية الرواية مـــا يؤكـــد انعتاقها من حالتها آنفة الذكر:

"بعد مضي شهور، كنت قد كتبت كتاباً جديداً وقدمت استقالتي مـــن عملـــي الحكومي وخاصمت عدداً من صديقاتي وشربت الســيجارة السادســـة فـــي حيـــاتي وقررت أن أنجب طفلاً ثالثاً يتحرك الآن في جوفي"[4].

---

(1) التلمساني، مي. دنيازاد، ص11.

(2) انظر: الروبي، ألفت كمال. بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، القاهرة، الهيئة العامة لقصـــور الثقافة، 2001، ص482، لقد ساقت وجهة نظر أخرى عَدَّتْ لجوء الرواية إلـــى الكتابـــة ليس فعلاً تعويضياً عن الطفلة المفقودة.

(3) التلمساني، مي. دنيازاد، ص20.

(4) الرواية، ص61.

الفصل الرابع

تجليات الليالي في الرواية العربية

الفصل الرابع

تجليات الليالي في الرواية العربية

- مفهوم التناص عند النقاد الغربيين
- مفهوم التناص عن النقاد العرب
- رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف
- ليالٍ أخرى وقلب الحكاية الإطار
- ليالي [كذا] عربية
- رحلة ابن فطومة والسندباد البحري

الفصل الرابع

تجليات الليالي في الرواية العربية

يدرس الفصل التناص وتقنياته، إضافة إلى البحث عن دلالة الشخصيات والأحداث، وبنية الرواية، وتقنيات الاتصال والانفصال عن ألف ليلة وليلة، وعلاقتها بمجتمع الرواية المعاصر.

مفهوم التناص عند النقاد الغربيين

يُعدُّ ميخائيل باختين أول من أشار إلى مفهوم التناص عام 1929م[1]، في كتابه عن دوستويفسكي. ولكنه لم يستخدم مصطلح التناص، إذْ استخدم مصطلح "العلاقات الحوارية" للدلالة على مصطلح التناص، يقول: "إنّ العلاقات المنطقية ذات المعنى الملموس يتعين عليها، من أجل أن تصبح حوارية، أن تتجسد. أي يتعين عليها أن تدخل في جو جديد من الوجود: أن تصبح كلمة، أي تعبيراً، وأن يكون لها مؤلف، أي خالق لهذا التعبير، تعبّر هذه الكلمة عن موقفه"[2]. وقد أشار باختين إلى

---

(1) انظر: أنجينو، مارك. مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في، أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف، تزفتان وآخرون، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987م، ص103.

(2) باختين م. ب. قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: جميل التكريتي، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص268-269.

أن التناص (العلاقات الحوارية عند باختين) قد يكون دلالياً وقد يكون بنيوياً (شكلياً وأسلوبياً)، يقول: "إنّ العلاقات الحوارية تكون ممكنة ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبياً)، ولكن التناول الحواري ممكن حتى لأي جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير ... ومن الناحية الأخرى، فإنّ العلاقات الحوارية ممكنة حتى بين الأساليب اللغوية"[1].

يقدّم تودوروف تصوراً لأنماط التناص عند باختين، ويقسمها إلى ثلاثة أقسام: "الأول: هو الحضور التام، أو الحوار الصريح. وفي الجهة الأخرى -الدرجة الثالثة- لا يتلقى خطاب الآخر أي تعزيز مادي ومع ذلك فإنه يُستحضر: وذلك لأنه موجود دائماً في الذاكرة الجمعية لمجموعة اجتماعية بعينها... بين هاتين الدرجتين هناك درجة ثانية، وهي بلا شك ذات أهمية عظيمة بالنسبة لباختين الذي يدعوها "التهجين": إنها تعميم للأسلوب الحر غير المباشر"[2].

إنّ النمطين الأولين (التناص التام أو الصريح والمهجن) يمكن للمتلقي أن يدركهما ويفهم وظيفتيهما، ولكن النوع الثالث (التناص مع الذاكرة الجمعية) غير محددِ المقصودُ به، وأظن أنه يقصد التناص غير المباشر؛ أي أن النص يلتقي مع

---

[1] باختين. قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص269.

[2] تودوروف، تزفتان. المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة: فخري صالح، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1992، ص96-97.

مجموعة من الأفكار أو البنى الثقافية السابقة دون تعمد أو قصد في ذلك. أي أن التناص هنا يمكن وصفه بالتناص اللاواعي.

تطلق جوليا كريسطيفا على التناص مصطلح الإيديولوجيم (Idéologéme)، وهو معني بدراسة تقاطع نظام نصي معين مع الملفوظات (المقاطع) التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص[1]. والإيديولوجيم يعني "تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها "مادياً" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره، مانحةً إياه معطياته التاريخية والاجتماعية ... إن إدراك النص كإيديولوجيم يحدد منهجية السيميائيات التي، وهي تدرس النص كتداخل نصي، تُفكِّرهُ في (نص) المجتمع والتاريخ. إنّ إيديولوجيم نصٍّ ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة تجوّل الملفوظات (التي لا يمكن اختزال النص فيها أبداً) إلى كل جامع (النص) وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي"[2].

وفي الفصل الثالث من الكتاب بعنوان (الشعر والسلبية) تسمي كريسطيفا التناص (التداخل النصي)، وتوضّح مدلوله بقولها: "يحيل المدلول الشعري إلى

---

[1] انظر: كريسطيفا، جوليا. علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1991، ص21-22.

[2] السابق، ص22.

مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس. هذا الفضاء النصي سنسميه فضاءً متداخلاً نصياً. وإذا ما أخذ القول الشعري داخل التداخل النصي فإنه سيكون مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبقة في محيطنا الثقافي الغربي"[1].

ويبدو أنَّ مصطلح التناص قد ظهر بهذا الفهم المحدد الدقيق على يد جوليا كريسطيفا بين عامي 1966 و1967[2]؛ إذ عدته "ذلك التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى" وهو النقل "لتعبيرات سابقة أو متزامنة" والحمل التناصي هو "اقتطاع" و"تحويل""[3].

---

[1] كريسطيفا، جوليا. علم النص، ص78.

[2] انظر: أنجينو، مارك. مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، ص102.

[3] السابق، ص103.

أما فيليب سولرس (Sollers) 1968، فقد قال: إنَّ التناص "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتداداً، وتكثيفاً، ونقلاً وتعميقاً"[1].

ويتحدث رولان بارت عن النص بوصفه "جيولوجيا كتابات"[2] والقراءة التناصية تكشف "ما لا يُكْشَفُ في النص نفسه الذي تقرأ، والعلاقة مع نص حاضرٍ بغياب ضروري في الأول"[3]، بمعنى أنّ كل نص هو إنتاج منتج[4].

ويقول بارت إنّ التناص "استحالة العيش خارج النص اللانهائي- وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإنّ الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة"[5].

أما جيني (Jenny) 1976، فقد عرّف التناص بأنه "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[6]؛ بمعنى أن التناص خاصية

---

(1) أنجينو، مارك. مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، ص105.

(2) السابق، ص105.

(3) السابق، ص105.

(4) انظر: السابق، ص105.

(5) السابق، ص107.

(6) السابق، ص108-109.

للنص. أما بول زمتور (Paul Zumthor) فهو يرى: أن "النص هو نقطة التقاء نصوص أخرى"[1].

إنّ مفهوم التناص يتجه "للاقتران بمفهوم الحقل (champ)... أي بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية، حيث تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة وقائع الانقطاع والهامش والتناقض والتمايز"[2].

أما تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorof)، فقد قال حول مفهوم التناص بأنه "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى. وهذه العلاقة جوهرية تماماً، بمعنى أن جميع العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر علاقات تناص[3]؛ أي أن التناص هو "الوجود الفعلي لنص في نصٍ آخر"[4].

---

(1) أنجينو، مارك. مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون ص110.

(2) السابق، ص113.

(3) تودوروف. مفهوم التناص، ترجمة: فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية)، ع4، 1988، ص4.

(4) ترّو، عبد الوهاب. تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60-61، 1989، ص80.

ونجد في قاموس علم السرد تعريفاً دقيقاً للتناص والمتناص، وقد أشار القاموس إلى تطور استخدام المصطلحين وربط ذلك بالنقاد الذين طوروا المفهومين ويمكن ترجمة ما جاء في القاموس بما يأتي(1):

أولاً: التناص

هو العلاقة أو مجموعة العلاقات المتحصلة بين نص معين ونصوص أخرى، يقتبسها، أو يعيد كتابتها، أو يمتصها، أو يفصلها، أو يحولها بشكل عام. ويصبح في ضوئها واضحاً، ومدركاً في ضوء ماهيتها.

لقد شكلت جوليا كريسطيفا فكرة التناص وطورتها، وفي أكثر تحديداته صرامةً، فإنّ المصطلح يحدد العلاقة أو العلاقات بين نص ونصوص أخر مثبت حضورها فيه. وبأكثر تحديداته عمومية وتطرفاً، فإن المصطلح يحدد العلاقات بين أي نص (بالمعنى الواسع لتعين الأمور) وكم المعرفة، التي تمثل شبكة من الشيفرات والممارسات الدالة المحتملة اللانهائية التي بدورها تعطيه معنى.

---

(1) Gerald Prince, A Dictionary of Narratology, Lincoln & London, University of Nebraska, 1987, P.P. 45-46.

ثانياً: المتناص

1- هو نص (أو مجموعة من النصوص) مقتبس أو مكتوب مرة ثانية، أو مفصّل، أو بشكل عام متحول عن نص آخر، وذلك يجعل النص الثاني ذا معنى. إن أوديسة هوميروس هي إحدى المتناصات لرواية يولسيس لجويس، والتناص يحصل بين النصين. ومن المنظور المؤثر لرفاتير يُعدّ النص ومتناصه متجانسين، والمتناص يترك في النص آثاراً تحكم تفسير شيفرته.

2- أو هو نصٌّ هدف يمتص بمقدار ما، ويمزج عدداً من النصوص الأخرى معاً، وبهذا المعنى فإن رواية يولسيس لجويس تكون المتناص الذي يمتص نصوصاً من مثل الأوديسة لهوميروس. وبتعميم أكثر، فإنّ أي نص يمكن أن يؤخذ ليؤسس متناصاً.

3- هو مجموعة من النصوص المترابطة تناصياً، وبالتسليم فيما بين أوديسة هوميرس ويولسيس جويس من تناص يمكن القول إنّ النصين يؤسسان متناصاً.

4- مفهوم التناص عند النقاد العرب

لقد ترجم النقاد العرب مصطلح التناص ترجمات مختلفة منها: التضمين، النصوص المتداخلة، النص الغائب، التفاعل النصي، التناص، نظرية التناص.

لقد ترجمت سيزا قاسم مصطلح (Transtextuality) (التعاليات النصية/التناص) بـ "التضمين"، وتشير إلى استخدام جيرار جينيت للمصطلح الإنجليزي السابق. وتورد تعريف التضمين والذي "يتمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصاً معيناً بكوكبة من النصوص الأُخر. وتتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغايرة؛ وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف، حيث إنها نمط[بوصفها نمطاً] من أنماط التضمين، وهدفها الرئيسي هو محاكاة نص آخر. وقد نستنتج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد "أدبية" الأدب"[1].

إنّ المقابل العربي الذي اقترحته سيزا قاسم للمصطلح الإنجليزي أعلاه غير دقيق؛ لأن التضمين مصطلح تراثي له دلالته المحددة، وهي "أن يُدخل الشاعر أو الكاتب فيما ينظم أو يكتب آية أو حديثاً أو حكمة أو مثلاً أو بيتاً من الشعر، أو شطراً

[1] قاسم، سيزا. المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، م2، ع2، 1982، ص144.

من بيت من كلام غيره بلفظه ومعناه"[1]، ولكننا نلتمس لها العذر لأنها -فيما أعلم- أول من أشار إلى المصطلح واستخدمه.

أما عبدالله الغذامي، فقد ترجم (Intertextuality) بـ"النصوص المتداخلة"، وعرف ذلك بقوله "هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، .... والفنان يكتب ويرسم. لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص. لذا فإنّ النص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يعِ"[2]. فهو يستخدم النصوص المتداخلة بدلا من التناص، والنص المتداخل بدلاً من المتناص.

وقد أطلق محمد بنيس على التناص مصطلح "النص الغائب"، وعرّفه بقوله: "هو الإقرار بوجود النص كنظام [كذا] يؤلف بين عدة أنظمة، وكنص [كذا] بين عدة نصوص لا حصر لها. ولذلك فإنّ النص الشعري هو مجموعة من النصوص"[3]. ولكن مصطلح النص الغائب غير مصطلح التناص. فالنص الغائب "هو ما لم يقله النص مباشرة ولكنه يوحي به. هو ما لم يذكره النص، ولكنه يتضمنه"[4].

---

[1] وهبة، مجدي. معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، 1974، ص561.

[2] الغذامي، عبدالله. الخطيئة والتكفير، ط1، جدة، النادي الأدبي، 1985، ص321.

[3] بنيس، محمد. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص251.

[4] الزعبي، أحمد. النص الغائب، ط1، إربد، مكتبة الكتاني، 1993، ص5.

فالنص الغائب هو الدلالات غير الظاهرة سطحياً في النص، وإنما الكامنة فيه. ولعل أول من استخدم مصطلح التناص هو سعيد علوش، وقد تتبع بشكل دقيق تطور المصطلح عند الغربيين، وأورد ذلك كما يأتي:

1) يعدُّ (التناص)، عند (كريسطيفا)، أحد أركان النص الأساسية، الذي يحيل على نصوص أخرى سابقة، أو معاصرة للنص.

2) ويرى سولير أنّ التناص في كل نص، يتموضع في نصوص كثيرة.

3) ويكون (التناص)، طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب، غير محدد، لمواد النص؛ مما يؤدي إلى ظهور مختلف مقاطع النص الأدبي بوصفها تحويلات لمقاطع، مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شامل.

4) وظهر (التناص)، مع التحليلات التحويلية عند (كريسطيفا) في (النص الروائي).

5) ويرى (فوكو) أنه لا وجود لتعبير، لا يَفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من وجود أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار.

6) أما (بارت) فيخلص إلى أنّ "لا نهائية" (التناص)، هي قانونه[1].

وقد أشار شكري عياد إلى مفهوم التناص إشارة سريعة في كتابه دائرة الإبداع في فصل بعنوان (النص)، وسمى التناص "تداخل النصوص"، وقد ورد هذا المصطلح في تعريفه للنص. ومفهوم النص عنده أنه "أصبح يطلق على النوع الأدبي كله، في أقرب الاستعمالات إلى الاقتصاد، أو على الأدب في عمومه عند الأكثرين الذين يسقطون الحدود بين الأنواع الأدبية، وأحياناً يراد به معنى أوسع من ذلك، إذ يشمل نظم العلاقات بمختلف أنواعها، أو "الحياة" لا باعتبارها وجوداً خارجياً بل نظماً مترابطة من العلاقات. وأطلق على هذه الامتدادات اللانهائية اسم "تداخل النصوص""[2].

ولكنني أظن أن المقصود هنا بـ"تداخل النصوص" ليس التناص، وإنما هو ذوبان الحدود بين الأجناس الأدبية وتداخلها بحيث يصبح التمييز بينها أمراً عسيراً؛ لأنها تحتوي على خصائص غير جنس أدبي، وهذا ما يطلق عليه "النص"، دون

---

[1] انظر: علوش، سعيد. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1985، ص215. وتجدر الإشارة إلى أن المعاجم السابقة لعلوش لم تذكر مصطلح التناص منها: وهبة، مجدي. معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، 1974، وهبة، مجدي، والمهندس، كامل. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، بيروت، مكتبة لبنان، 1984. ولعلّ السبب في ذلك هو عدم استخدام المصطلح عند العرب إلاّ بعد عام 1985م.

[2] عيّاد، شكري محمد. دائرة الإبداع، القاهرة، دار إلياس العصرية، 1986، ص122.

تحديد هل هو رواية أو شعر أو غير ذلك. ولذلك كان عليه القول "تداخل الأجناس الأدبية" وليس "تداخل النصوص".

ويفضّل سعيد يقطين مصطلح "التفاعل النصي" بدلاً من التناص، ويبرر ذلك بقوله: "نفضّل (التفاعل النصي)، بالأخص. لأن (التناص) في تحديدنا –الذي ننطلق فيه من جنيت– ليس إلا واحداً من أنواع التفاعل النصي"[1]. ويقول "نؤثر استعمال (التفاعل النصي) لأنه أعم من التناص، ونفضله على "التعاليات النصية" التي هي مقابل لــ (transetexttualitá) عند جينيت لدلالاتها الإيحائية البعيدة. فيما أن [كذا] النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات. وعلينا من خلال التحليل أن نبحث في أنواع هذه التفاعلات من جهة، وفي أشكال اشتغالها داخل النص (البُعد الجمالي) وأبعادها الدلالية (البُعد السوسيو–نصي). بهذا نتجاوز عمل السرديين وعمل السوسيونصيين (سيما) في بحثهم عن التناص أوالتعاليات النصية"[2]. وأرى أن تبريره غير مقنع؛ لأن التناص يدرس التفاعل النصي جمالياً ودلالياً.

---

[1] يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1989، ص92.

[2] السابق، ص98.

ويتساءل مفتاح "أيكون التناص في الشكل أو المضمون أو هما معاً؟"[1].

ويجيب "إن ما يظهر -بادئ ذي بدء- أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدّمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة ... أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك"[2].

يشي كلام مفتاح بأن التناص قد يكون شكلياً أو مضمونياً، ولكن مفتاح لا يفصل بين الشكل والمضمون هنا ويتعامل مع ثنائية الشكل والمضمون كتعامله مع ثنائية اللفظ والمعنى. إذا كان الأخير هو المقصود فكلام مفتاح صحيح، ولكن يجب ملاحظة أن التناص قد يكون شكلياً أي على مستوى البنية فقط، أو مضمونياً[3]، وقد يكون الاثنين معاً، والتناص الشكلي يعكس مضموناً بالضرورة.

---

[1] مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص129.

[2] السابق، ص129-130.

[3] انظر رأي (ل. جيني) فقد جعل التناص شكلياً أو مضمونياً في: القمري، بشير. مفهوم التناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60-61، 1989، ص92.

وقد عدّ مفتاح المعارضة والسرقة "التي تعني النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق"[1]، أنها منضوية تحت لواء التناص.

ويورد محمد عناني مصطلح التناص في معجمه، ويفصل القول فيه بشكل أوضح من سعيد علوش. ولعل السبب في ذلك أن عمل عناني سُبق بأعمال وكتابات عن التناص غربياً وعربياً، فهو معجم متأخر (1996). ومعنى التناص (intertextuality): هو العلاقة بين نصين أو أكثر، وهي التي تؤثّر في طريقة قراءة النص المتناص (intertext)؛ أي الذي يقع فيه آثار نصوص أخرى. والتناص يمثل تمازجاً كبيراً بين النصوص، وأطلق على الظاهرة تعبير (transtextuality) أي عبر النصية. وقد وضع جينيت مصطلحين هما: (hypertext) النص المتأثَر، و(hypotext) النص المؤثِر... فقد انبرى جون فراو (John Frow) لتوسيع نطاق التناص ليجعله مذهباً يتعلق بأي نص أدبي، ولإقامة علاقة بين النص ونفسه، أي بين العمل الأدبي باعتباره نصاً جديداً وبين صورته لدى القارئ باعتباره نصاً أدبياً رسمياً أو معتمداً. ومعنى ذلك إفساح مجال أكبر لإيجابية القارئ في تفهم النص"[2].

---

[1] مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري، ص121.

[2] عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم، ط1، بيروت، مكتبة لبنان،1996، مصطلح التناص (Intertextuelity)، ص46-47.

ويفرق شربل داغر تفريقاً دقيقاً بين التناص والتأثر والتأثير بقوله: إن "التناص (لا يقارن) بين نصوص عالجت موضوعات متشابهة، أو قامت فيما بينها علاقات تأثر وتأثير مثبتة. فنحن نعرف أن عمل (الأدب) ينتظم على أساس مقارنة بين نصين: بين نص سابق التحقق تاريخياً، بوصفه النص الأول والأصل وفاعل التأثير في غيره، من جهة، وبين نص لاحق تاريخياً على الأول، بوصفه النص الثاني والنسخة والخاضع والتأثير التالي، من جهة ثانية... أما (التناص) فإنه يتجنب، بل يقلب تماماً هذا الأساس التفاضلي، اللازم في أية عملية (مقارنة) مطلوبة أو مستترة؛ إذ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسته بنية بذاتها، وأن تتضمن في عناصرها وعلاقاتها ما يشدها إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها، والمواد هذه تتحقق في النص –أو يشير إليها تلميحاً أو تصريحاً في تراكيب نحوية ودلالية– هي (الوقائع التناصية)"[1].

هذا التمايز بين التناص والتأثر والتأثير الذي أورده داغر صحيح في شقه الأول: وهو أن الأدب المقارن يدرس أو يقارن بين نصين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين، وقد يفاضل بينهما. أما الشق الثاني الذي استبعد أن تكون هناك علاقة بين التناص، والتأثر والتأثير، فأزعم أنه غير دقيق؛ وذلك أن التناص يمكن أن يدرس

---

[1] داغر، شربل. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصـــول، م16، ع1، 1997، ص129.

العلاقات التناصية بين نصوص مختلفة، سواء انتمت هذه النصوص لثقافة واحدة أو لثقافات متباينة.

عنون المختار حسني مقاله عن التناص "نظرية التناص"[1]، ولكنه لم يقدم تسويغاً أو مناقشة لاستخدامه مصطلح "نظرية التناص" بدلاً من التناص؛ ولعل السبب في ذلك -كما أظن- أنه ناقش مفهوم التناص في المؤلفات الغربية من باحثين إلى بداية التسعينيات من القرن العشرين موضحاً تطور المصطلح عند أبرز من تناوله في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات وبداية التسعينيات من الغربيين. فعدّ تنوع مفهوم التناص متوسعه واختلاف الدارسين في تحديده وتطويره بمثابة الحديث عن نظرية تتطور وتنمو عبر الزمن. ولكن على الرغم من ذلك، أظن أن عنونة المقال بـ (نظرية التناص) غير مناسبة، وخصوصاً أن في استشهاداته عن التناص لا نجد من استخدم من النقاد نظرية التناص، بل التناص أو ما قبل النص[2].

وقد عدّ موسى ربابعة التضمين تناصاً واستشهد بتعريف ابن الأثير للتضمين، واعتبر التناص مفهوماً قديماً، يقول: "على الرغم من أن (التناص) يبدو مصطلحاً جديداً إلاّ أنه مفهوم قديم أشار إليه بعض النقاد العرب تحت مصطلح أسموه (التضمين)، وفصّل هؤلاء النقاد في أشكاله وألوانه بشكل يؤكد على[كذا] تنبه

---

[1] انظر: حسني، المختار. نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، م10، الجزء 34، 1999.

[2] انظر: السابق، ص255 وما قبل.

التراث النقدي والبلاغي لمثل هذه الظاهرة مصطلحاً ومفهوماً، فقد عرّفه ابن الأثير قائلاً: "وهو أن يضمن الشاعر شعره، والناثر نثره، كلاماً آخر لغيره قصداً للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود"[1].

ومن الملاحظ أن التضمين هنا جزء من التناص المباشر؛ أي الاقتباس، وهذا النوع من التناص هو أبسط أنواعه، لذلك لا يمكن عدّ التضمين تناصاً أو مرادفاً له، وإنما يمكن أن نعدّه نوعاً بسيطاً منه.

وفي بحث آخر أشار موسى ربابعة إلى أن مفهوم التضمين "مظهر من مظاهر تفاعل النصوص وتداخلها، ولهذا ليس هناك من ضير إذا ما نظر إلى المفهوم في ضوء مفهوم معاصر هو مفهوم التناص"[2]. كما أشار إلى التضمين الجزئي والكلي، وهو تضمين جزء من النص في نص آخر أو تضمين النص كاملاً في نص آخر. ولا يخرج مفهوم التضمين هنا عن التناص المباشر أو الظاهر، وهو جزء من مفهوم التناص الواسع (بناءً ومضموناً).

---

[1] ربابعة، موسى. جماليات الأسلوب والتلقي، ط1، إربد، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، 2000، ص95.

[2] ربابعة موسى. ظاهرة التضمين البلاغي: دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م14، ع2، 1996، ص42.

أما الباحث سعود الرحيلي فقد أشار إلى مفهوم التناص الواسع والشامل بقوله: "التناص، كما أفهمه، مصطلح واسع يندرج فيه كل ما يتعلق باستحضار النصوص السابقة في النص اللاحق، وهو يشمل ما يعرف بـــ "المحاكاة المقتدية" المتمثلة في الاقتباس والتضمين والسرقة والأخذ بأنواعه؛ كما يشمل ما يسمى "المحاكاة الساخرة" أو النقيضة التي لا تستحضر القول الشعري الغائب لمجرد الرغبة في تكراره واجترار إيحاءاته القديمة، بل تتخذ من القلب والتحوير والاستبدال الساخر أو الطريق سبيلاً للوصول إلى الجد وإلى رؤية جديدة... ولكي أحدد تصوري لمفهوم التناص في هذه الدراسة بشكل أدق أراني أميل -أولاً- إلى استبعاد المحاكاة المقتدية لضعف قيمها الإبداعية، وإلى حصر التناص في المحاكاة الساخرة أو الطريفة؛ لأن هذا التصور للتناص هو الذي يشكل آلية إبداعية خطيرة لتوليد الثقافة والفكر والأدب. كما أرى من ناحية أخرى أن الدائرة الخطابية التي يقع فيها التناص أوسع من أن نحصرها في الكلمة المفردة أو العبارة القصيرة، فالتناص قد يقع في أطر وسياقات شعرية برمتها"[1].

إنّ المفهوم السابق للتناص بدأه الكاتب موسعاً ثم حصره في المحاكاة الساخرة، والمحاكاة الساخرة يمكن أن تكون جزءاً من التناص رغم أنها أسلوب في

---

[1] الرحيلي، سعود. صرعى الغواني والأغاني والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية في الشعر القديم، مجلة فصول، ع 60، صيف-خريف، 2002، ص123 .

الكتابة كان شائعاً في الأدب اللاتيني. والباروديا(المحاكاة الساخرة) لونان[1]:

1- باروديا الباستيش Pastiche وهي محاولة تقليد أسلوب من الأساليب تقليداً كاريكاتورياً دون التقيد بكلمات النص الأصلي.

2- والباروديا الحقيقية هي التي تقوم على تقليد نص معروف وإفساده مع عدم العبث بألفاظه إلا في أضيق الحدود.

وقد ينحصر كل استلهام لنص سابق بنيةً ومضموناً في الأشكال التناصية الآتية[2]:

1. المُناص: بنية نصية متضمنة في النص كما هي.
2. المُتَناص: بنية نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخرى.
3. الميتانص: بنية نصية يعلق بوساطتها.

تتبنى الدراسة توظيف التناص توظيفاً موسعاً ليشمل أنواع استلهام "ألف ليلة وليلة" بنيةً ومضموماً، وأقصد بذلك: توظيف الروايات للإطار الخارجي لليالي

---

(1) انظر: عوض، لويس. نصوص النقد الأدبي: اليونان، مصر، دار المعارف، 1965، ص284.

(2) انظر: يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص29.

(الحكاية الإطار)، والإطار الداخلي (الحكاية داخل الحكاية)، وتوظيف شخصيات الليالي وعكس وظائفها.

إنّ العالم الذي يقدمه النص الروائي ليس "انعكاساً للعالم الواقعي، ولكنه إبداع لعالم جديد، قد يشابه العالم الواقعي في أشياء، ولكنه يختلف عنه في أشياء كثيرة. وبرغم هذه الاختلافات، أو بالأحرى بسببها، يستطيع هذا العالم الموازي أن يرهف وعينا بالعالم الواقعي، ويعمق فهمنا له، بصورة أعمق من كل ما استطاعت الانعكاسات الفوتوغرافية [التسجيلية] التي قدمتها كتابات الحساسية السابقة أن تحققه"[1].

وستركز الدراسة في مناقشة الروايات على النصوص نفسها، وذلك انطلاقاً من مفهوم جاك دريدا للنص، فالنص لديه "يتضمن كل البنى التي يقال عنها واقعية، اقتصادية، تاريخية، اجتماعية-مؤسساتية، وباختصار كل الإحالات الممكنة.. طريقة أخرى للتذكير مجدداً بأنه لا يوجد ما هو خارج النص"[2]. فالنص والسياق الخارجي

---

[1] حافظ، صبري. جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافي، مجلة فصول، م6، ع4، 1986، ص90.

[2] Christian Ferrie. pourquoi Lire Oerrida? Paris, Kime, 1998, p155.

نقلاً عن: دريدا، جاك. في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبـة، القـاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص36.

وجهان لعملة واحدة "فخارج النص يسجل دائماً في داخله"[1]. وهذا لا يعني أنه لا يوجد ما هو خارج النص، وإنما يؤكد أنّ خارج النص موجود في داخله.

لقد استعارت بعض الروايات العربية "لغة العصور السالفة حيناً وقصصه وبعض أنماطه التعبيرية حيناً آخر.. وهي في استعادة ذلك ساهمت في تكريس نمط سردي يتمتّع بقدر لافت من الجدّة، أو على الأقل بشرت بوجود هذا النمط.. فهو يستثمر ما أنجزه التراثيون على مستويي: مادة الحكي وتقنيات عرضها، ويتجاوزه في آن واحد، ويفترق في الوقت نفسه عن الأساليب والأنماط المعهودة في السرود الغربية والسرود العربية التي سارت على منوالها، مع الإشارة إلى ذكر الافتراق عن السرد الغربي لا يتضمن حكم قيمة. ولكن وجود الظاهرة –فنية كانت أم فكرية– يقتضي اجتذاب الاهتمام والانصراف إلى معالجتها بغض النظر عمّا إذا كانت سبل المعالجة تصبّ في المآل المنتظر أم تفارقه إلى مآلات أخرى خارجة عمّا يسمّونه أفقاً للترقّب والانتظار"[2].

---

[1] دريدا، جاك. في علم الكتابة، ص36.

[2] صالح، صلاح. سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص312.

رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج[1]

(رمل الماية) هي إحدى النّوبات المستعملة في الموسيقى الشعبية المغربية ذات الأصول الأندلسية[2]. والنوبة في الاصطلاح الموسيقي المغربي هي "مجموعة القطع الغنائية والآلية التي تتوالى حسب نظام مخصوص ومعروف، وكل نوبة تحمل اسم المقام الذي بنيت عليه، وعدد النوبات المستعملة في المغرب اليوم إحدى عشرة هي: (رمل الماية، والأصبهان، والماية، ورصد الذيل، والاستهلال، والرصد، وغريبة الحسين، والحجاز الكبير المشرقي، وعراق العجم، والعشاق)... وتسمى القطع الشعرية التي تتألف منها النوبات بالصنايع، وتكون عبارة عن موشحات أو "أزجال" أو "بروال"، وتتكون من بيتين إلى سبعة أبيات، يمكن أن تتكرر داخلها بألحان مختلفة... تعالج هذه الصنائع الانشغالات المختلفة والدائمة للنفس البشرية، ففيها المدائح النبوية، والغزل، والخمريات، ووصف الطبيعة، ومجالس الأنس، والسمر..."[3].

---

(1) الأعرج، واسيني. رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دمشق، دار كنعان، 1993.

(2) انظر: الشرفاوي، عبدالعالي. الطرب الأندلسي من الفردوس المفقود إلى الأمل المنشود، على شبكة الإنترنت 2003/11/6.

http://www.classicalarabicmusic.com/arabic%20language/andulsian-art.htm

(3) السابق، ص3.

ورواية (رمل الماية) تشير إلى ارتباط الماضي بالحاضر عبر الزمان والمكان، الماضي التاريخي والحاضر، الأندلس والمغرب. ويبدو أن الجزء الأول من العنوان (رمل الماية) لا علاقة له بألف ليلة وليلة، ولكن العنوان الفرعي (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) تَدخل العنوان في حيز استلهام ألف ليلة وليلة.

وتشير الليلة السابعة إلى ليلة الانقطاع والغيبة عن العالم المعيش التي عاشها البشير الموريسكي، وهي نومة شبيهة بنومة أهل الكهف، وعندما يعود الموريسكي من غيبته لا يسرد ما رآه في منامه، بل يحاكم[1] التاريخ العربي الذي مارس القتل ضد أبنائه.

ولكن السؤال، هل تستفيد الرواية من علاقتها بالأساليب التراثية استفادة تحديثية شكلاً ومضموناً "من خلال تفجير البنى السردية التراثية ومعارضة أساليبها"[2]؟ أم أن هذا النهج في الرواية يوقعها في "التكرار والإعادة والتنميط، إذ

[1] انظر: الموسوي، محسن جاسم. انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص57.

[2] الباردي، محمد. التجريب في الرواية المصرية، في، ملتقى الروائيين العرب الأول: شهادات ودراسات، صنع الله إبراهيم وآخرون، ط1، اللاذقية، دار الحوار، 1993، ص61.

يلاحظ النقاد عامة أن الأساليب التراثية مهما اتسعت تظل ضيقة، وبالتالي قد يجد الروائي الذي يتابع هذا النهج نفسه في سجن يعسر الخروج منه"[1].

تستكمل الرواية المسكوت عنه في ألف ليلة وليلة، بعد انتهاء شهرزاد من سرد حكايتها، إذ ينتقل الحكي إلى راوية أخرى هي دنيازاد -أخت شهرزاد- التي كانت مستمعة ومحفزة لشهرزاد في سردها. وهناك ست ليالٍ ما بين ألف ليلة وليلة والليلة السابعة بعد الألف ستسردها دنيازاد لتكمل ما سكتت عنه شهرزاد، نقرأ:

"ينظر شهريار بن المقتدر، بعيون جاحظة إلى وجه دنيازاد المنغمس في تفاصيل الرواية التي بدأتها وهي مصرة إلى [كذا] إنهائها، حتى وإن كانت في النهاية نهايتها. دابة الغواية أختها، اختصرت من الحكاية ما كان يجب أن يروى. قالت دنيازاد: هذا قليل من كثير يا حاكم جملكيه نوميدا أمدوكال. عليك أن تعرف الحقيقة كما هي لا كما رواها الوراقون الذين تعرفهم جيداً، أكثر مما أعرفهم. دابة الغواية كانت كاذبة. شهرزاد لم تقل لشهريارها إلا ما كان يريد سماعه. وأنا أروي ما

---

[1] الباردي، محمد. التجريب في الرواية المصرية، في، ملتقى الروائيين العرب الأول: شهادات ودراسات، صنع الله إبراهيم وآخرون، ص61.

ترفض أنت سماعه وما أكرهه من قلبي. لأني منك يا سيدي وإليك سأعود كمجرى النهر المتجمد"[1].

وإذا كان حديث شهرزاد تضمن بطولات خارقة، فإن دنيازاد سوف تعيد رواية التاريخ العربي كما حدث مستبعدة التزييف والتجميل[2].

كان شهريار شهرزاد يستمتع بالحكي والجنس معاً[3]، أما في الرواية فقد تحول الشبق الجنسي إلى شبق معرفي لسماع ما ترويه دنيازاد لشهريار بن المقتدر، نقرأ:

"أدخل الحاكم، حكيم جملكيه نوميدا–أمدوكال، يده في صدر دنيازاد، عجن بقوة نهديها، وحاول أن يتكلم، لكن الكلمات خرجت مصعوقة بالرعشة.

– "اح ... كِ.. اح..كِ. احححكِ كِ كِ"[4].

---

[1] الأعرج، واسيني. رمل المابة: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص132.

[2] انظر الرواية، ص26، وص114.

[3] انظر دور الجنس وعلاقته بالحكي في ألف ليلة وليلة: يونس، محمد عبد الرحمن. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم، 2007، ص173-221.

[4] الرواية، ص133.

فشهريار بن المقتدر يعيش حالة صراع بين تحقيق الفعل الجنسي وتحقيق شبق السماع للحكي، فإذا تحقق الأول بَطَلَ الثاني؛ لذلك لا يجد أمامه إلا أن ينصاع للثاني[1].

وتختلف الحكايات التي كانت ترويها شهرزاد عن حكايات دنيازاد، فالأولى كانت تروي حكايات حالمة تنتهي دائماً نهاية سعيدة تعالج بها شذوذ شهريار، وتحوّل نظرته السوداوية تجاه المرأة والحياة إلى نظرة تفاؤلية تساعده على التخلص من عقدته (عقدة الخيانة).

والثانية (دنيازاد) تحكي الحكايات المأساوية الواقعية التي حدثت وتحدث في الواقع (واقع الرواية) التاريخي والمعيش، من قتل الحلاج إلى قتل الأندلسيين وقتل الإنسان العربي في العصر الحاضر:

"آه أيها المقتدر، يا جعفر بن المعتضد، ... نسيك يا شيخنا الحلاج تواجه خراب القصور وحيداً. نَسي دمك، وصليبك، وقال: حل دمه. ثم نفض يديه وكأن شيئاً لم يكن، وراح يقف في طابور الذين كانوا ينتظرون قبض ثمن رأسك"[2].

---

[1] انظر الرواية ص186، وص130، و ص144.

[2] الأعرج، واسيني. رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص134-135.

فالاغتيالات لا تقتصر على المسلمين في العصور المختلفة: الأموية، والعباسية، والأندلسية، وإنما وصلت إلى بلاد الشام في العصر الحديث. وهذا يشي بتعميم الاضطهاد والقمع والقتل المجاني في الوطن العربي قاطبة من مغربه إلى مشرقه، نقرأ:

"ماذا فعلت عندما سرقوا البلاد والعباد؟؟ ماذا فعلت عندما ذبحوا أمامك ذاكرة هذه الأمة الحزينة حسين مروة، ومهدي عامل!!

هل قلت للظلام توقف!!"[1].

لا تمارس كذلك دنيازاد في الرواية الحكي لحاكم الجملكية حسب، بل تمارس البغاء أيضاً. كما لم يقتصر دور شهريار بن المقتدر على الاستماع لدنيازاد كما في ألف ليلة وليلة، وإنما يمارس الحكي ويشارك في سرد الرواية والأحداث؛ لأن الشخصيات تشارك في صنع الرواية، في حين كانت في حكايات ألف ليلة وليلة مختزنة في ذاكرة شهرزاد.

ومن الغريب أن شهريار (الرواية) يعرف خيانة زوجته دنيازاد له، ولكنه لا يتّخذ موقفاً مماثلاً لموقف شهريار (ألف ليلة وليلة) الذي قام بقتل زوجته بعد اكتشافه لخيانتها، وإقدامه على قتل امرأة كل ليلة بعد مضاجعتها، إلى أن جاءت شهرزاد

---

[1] الرواية، ص174.

وأوقفت ذلك من خلال سردها لحكاياتها[1]. فهو الذي شجعها على الخيانة من أجل الاحتفاظ بالملك في ذريته، ولكن ما أزعجه ليس حدث الخيانة بحد ذاته، وإنما الخيانة التي تمت على يد عبد، وليس على يد السائح الأجنبي. فالمسألة هنا طبقية استعمارية لا مبدئية، فالخيانة مقبولة من الأجنبي مرفوضة من العبد[2].

وقد يرمز ذلك إلى أن السلطة السياسية يمكن أن تمارس أي عمل لا أخلاقي من أجل الاحتفاظ بالسلطة، سواء أتمثل ذلك بالخيانة الزوجية (العهر)، أم بممارسة القمع والاضطهاد وإخصاء الرجال [3] للسيطرة عليهم.

ولماذا يشكك شهريار بن المقتدر بصحة نسب أطفال شهريار (ألف ليلة وليلة) له[4]؟ قد يكون السبب هو شعور شهريار بن المقتدر باستحالة الجمع بين الاستماع للقصص، وبين ممارسة الجنس؛ لأن الاستماع للحكي يمثل حالة استلاب يؤدي إلى تعطيل الفعل الجنسي؛ بسبب سيطرة القصص على ذهن المستمع (شهريار بن المقتدر) وأحاسيسه، مما يوقعه في حالة من الإحباط الجنسي. هذا الإحباط جعل

---

[1] انظر: حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان (ما اصطلح على تسميتها بالحكاية الإطار)، ألف ليلة وليلة، ج1، ص9-13. وانظر حول سلطة الحكي وسلطة القتل في ألف ليلة وليلة: يونس، محمد عبد الرحمن. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، ص173-221.

[2] انظر: الأعرج، واسيني. رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص320.

[3] انظر: الرواية، ص318.

[4] انظر: الرواية، ص322-323.

شهريار بن المقتدر عقيماً في حين حول شهريار الليالي إلى حاكم مستكين لشهرزاد، ولكن الفرق بين الاثنين، أن الأول لم يتوقف عن ممارسة العنف والاضطهاد تجاه الآخرين (المجتمع)، أما الثاني فقد توقف عن ذلك.

كما أنّ حكايات الليالي خارج زمن حكم شهريار، أي أنها إما حكايات ماضوية تاريخية، أو حكايات خرافية. أما ما تقصه دنيازاد في الرواية على شهريار ابن المقتدر، فهو من صميم الواقع المعيش لحياته وجملكيته (نوميدا-أمدوكال).

وترصد رواية (رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، معاناة الموريسكيين في الأندلس، وما جرى لهم على يد محاكم التفتيش الإسبانية من تنصير وتقتيل وتهجير رغم محاولة بعضهم الاندماج في المجتمع الإسباني، لاسيما بعد سقوط معقل المسلمين الأخير في الأندلس (غرناطة). "يتجلى لنا شقاء الموريسكيين فيما خلفوه لنا من أدب فقير، لا يحمل من العربية إلا أحرف هجائها: إذ إنهم جهلوا العربية، ولم يعودوا يعرفون غير الإسبانية، فكتبوا بها ما عنّ لهم تدوينه، وسجلوه

بحروف عربية"[1]. ولفظة الموريسكيين إسبانية (Morisco) تشير إلى المسيحيين الجدد أي العرب المسلمين الذين تنصروا[2].

ولكن رواية (رمل الماية) لا تكتفي برصد معاناة الموريسكيين في المدن الإسبانية، بل ترصدها عبر تشييد مدينة روائية متخيلة، هي نوميدار-أمدوكال التي يرأسها شهريار بن المقتدر، ليشيد فيها ما سماه -نبيل سليمان- الدولة الروائية[3]، التي تحكم نظام الجملكية (الجمهورية الملكية).

وشهريار بن المقتدر هو صنو شهريار في ألف ليلة وليلة الذي مارس القتل انتقاماً لنفسه من المرأة، ولكنْ هناك فرق بين الاثنين، فالأول واقعي في عالم الرواية والثاني خرافي في (ألف ليلة وليلة).

---

[1] بالنثيا، آنخل جنثالث. تاريخ الفكر الأندلسي، ص25.

[2] انظر: التميمي، عبد الجليل. تأثيرات الموريسكيين الأندلسيين في المجتمع المغاربي، في، حوار المشارقة والمغاربة، مجموعة من الكتاب، كتاب العربي 65، 2006، ج 1، ص53. وانظر: ضيف، شوقي. عصر الدول والإمارات: الأندلس، القاهرة، دار المعارف، 1989، ص45.

[3] انظر: سليمان، نبيل. أسرار التخييل الروائي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص44.

وشهريار بن المقتدر شخصية تاريخية/واقعية، بمعنى أنها تشير إلى الحكام العرب منذ الخليفة الثالث (عثمان بن عفان) إلى الواقع العربي الراهن (وفقاً لما تصوره الرواية)، مروراً بالعصور الإسلامية المختلفة[1].

كانت شهرزاد في ألف ليلة وليلة ناظمة ومؤطرة لحكاياتها فقط، "وتشرف على بنياتها الحكائية دون أن تتحول إلى فاعلة فيها، أو يكون لها دور، ولكن في فاجعة الليلة السابعة كسرٌ لإطار، وخلق لمستوى من المستويات الحكائية الذي هو أصلاً مستوى فاصل بين الفعل ورواية الفعل بتحول الناظم (دنيازاد) إلى فاعل في حكاية كان يحكيها لمروي له مباشر واحد (الأنت: شهريار)، تَحَوَّلَ هو نفسه إلى فاعل"[2].

إن الترتيب الزمني للحكاية الشعبية يشكل توافقاً بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية. ولكن ترتيب الرواية الحديثة ليس بالضرورة أن يخضع للشكل التقليدي للحكاية الشعبية، بل هو غالباً ما يخضع للترتيب غير التعاقبي مثل الاسترجاع أو الاستباق.

---

(1) انظر: الأعرج، واسيني. رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص214.

(2) زيوش، محمد. الخطاب النقدي: بنية التعالقات النصية في الخطاب الروائي، مجلة كتابات معاصرة، ع53، م14، 2004، ص126.

تَبنى رواية (رمل المايه) بناءً زمنياً متداخلاً تستند إلى "ما بعد - حداثة سردية، منقادة إلى فضاء يتفكك باستمرار"[1]. فالأزمنة فيها متداخلة وغير تعاقبية تراوح بين الماضي البعيد والقريب والحاضر، وهذا التداخل يمكن أن يدل على استمرار حضور الماضي في الحاضر بنية ومضموناً؛ مما يعكس حالة القمع والاضطهاد والانقسام والتفكك التي يعانيها العالم المعيش/الجملكية.

وتتعالَق[2] شخصية البشير الموريسكي مع شخصية السندباد في ألف ليلة وليلة. فالسندباد كان كثير التنقل براً وبحراً سعياً وراء إرضاء فضوله في حب الكشف عن المجهول، وكان يقوم برحلاته طوعاً من تلقاء نفسه. وفي كل رحلة من رحلات السندباد السبعة[3]، كان يتعرض لمجموعة من الأحداث الخارقة تؤدي إلى

---

[1] زيوش، محمد. الخطاب النقدي: بنية التعالقات النصية في الخطاب الروائي، ص62.

[2] يعني التعالق النصي" كل نص مستمد من نص سابق سواء بوساطة التحويل البسيط أو التحويل غير المباشر: يُطلق عليه التقليد. تتمتع هذه الظاهرة بالشمولية، فلا يمكن أن نجد نصاً يخلو منها أو يمكن أن يزعم أنه يبني مواده التخيلية من أعمال سابقة، لكن هناك أعمالاً تكون أكثر تعلقاً وارتباطاً بها وإحالة إليها. تجلى هذه الظاهرة الأدبية كيف يتعامل المحدثون مع القدامى، وتبين كيف يقوّم الأخلاف الأسلاف. فهل يتعاملون مع نتاجاتهم بتجلة وتوقير (المعارضة والمحاكاة والتقليد) أم يدخلون في حوار معها لمساءلتها وتقويضها ونقدها (المحاكاة الساخرة والتقليد؟)".

الداهي، محمد. الرواية المغاربية والتراث. مجلة البحرين الثقافية، ع24، 2000، ص142.

[3] انظر: ألف ليلة وليلة، ج4، ص1-39.

إيقاعه في مأزق لا يمكن الخروج منه إلا بتدخل خارق من قوى الطبيعة المختلفة (لا سيما الحيوانات مثل طائر الرُّخ).

أما البشير الموريسكي، فقد كانت رحلته من الأندلس إلى المغرب العربي رحلة قسرية واجه خلالها صعوبات كادت تودي بحياته، وذلك من خلال ما تعرض له من أزمات ومؤامرات من قبل قراصنة السفن التي نقلت الموريسكيين، وسرقت أموالهم وتركتهم في جزر نائية كانت نجاتهم منها أمرا خارقاً، ولكن ليس من خوارق الحيوانات الخرافية بل من الخوارق الإنسانية.

ورحلة البشير الموريسكي رحلة بين الأزمنة والأمكنة، بين زمن الأندلس وزمن الحكم العثماني والزمن الحاضر[1]. وهذا يعكس عدم الشعور بالزمن بالمعنى الفلسفي أي إحداث فعل/كينونة في الزمن، فلا يوجد فرق بين الأزمنة العربية المتعاقبة؛ لأن أزمنة الاضطهاد واحدة[2].

---

(1) انظر: الرواية، ص291.

(2) انظر: الرواية، ص304.

وقد انتقل الحديث عن (البشير الموريسكي) من حديث خرافي إلى واقعي معيش[1]. فدنيازاد كانت تسرد للملك (شهريار بن المقتدر) قصة (البشير الموريسكي)، وهو الآن يعيش هذه القصة ويستمع إلى الشخصية المحورية[2] فيها (وهي شخصية البشيرالموريسكي) التي تتحدث عن معاناتها. فدنيازاد نقلت شهريار بن المقتدر من مستمع للحكايات (كما كان شهريار شهرزاد) إلى مستمع بدايةً ثم إلى معايش للحكاية معايشة حقيقية.

وقد يكون السبب في ذلك أن دنيازاد لم يكن هدفها تسلية الملك شهريار بن المقتدر، بل تعريته وكشف زيفه واضطهاده؛ لأن نظامه يقوم على القمع والاضطهاد؛ لأنه أسس على ذلك؛ فقد أطاح هو برأس والده (المقتدر)، لذا لا يجد حرجاً في أن يقوم نظامه على الاستمرار في الدموية المفرطة ويرى أن من حق الملوك فعل ذلك.

وهذا مفارق لنظام شهريار الليالي؛ لأنّ نظامه قام على القتل الموجه للنساء، ولكنه بعد انجذابه لحكايات شهرزاد تحول نظامه إلى نظام عادل. فشهرزاد قامت

---

(1) انظر: الرواية، ص315.

(2) الشخصية المحورية هي التي تتمحور حولها الأحداث وتكون الشخصية الرئيسية الأبرز في العمل الأدبي. انظر: حداد، نبيل. أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات (العلوم الإنسانية والاجتماعية) م10، ع2، 1995.

بتطهيره[1] نفسياً، مما جعله حاكماً سوياً. أما شهريار الرواية فلم تستطع دنيازاد أن تفعل معه ذلك، ولعل السبب أنه كان مشاركاً في صنع الأحداث التي تقصها دنيازاد (قصة البشير الموريسكي)، فهو ليس مستمعاً، وإنما مقتنع بما قام به (محمد الصغير) في غرناطة، وهو يمارس هذا الدور ويدافع عما قام به (محمد الصغير) في غرناطة من قتل واضطهاد وتسليم البلاد للقشتاليين (الإسبان). وهو بدوره يفعل ذلك فيضطهد شعبه ويتعاون مع الغربيين في قتله لوالده وتفرده بالسلطة[2]. وإنّ حالة التماثل هذه قد تكون هي السبب في عدم تأثره بما ترويه دنيازاد عما حدث على أيدي محاكم التفتيش في غرناطة.

---

(1) المقصود بالتطهير عند أرسطوطاليس الذي ورد وهو يتحدث عن المأساة بقوله: "فالمأساة هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات". أرسطوطاليس. فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ص18.

(2) انظر الرواية، ص325.

ليال أخرى وقلب الحكاية الإطار[1]

تشير كلمة ليالٍ إلى عدد غير محدد من الليالي بخلاف ألف ليلة وليلة، ووصف هذه الليالي بـ (أخرى) يعني أن ثمة ليالي سابقة تحيل عليها، وهي ألف ليلة وليلة. وبما أن "كل عنوان هو "مرسلة" (Message) صادرة من "مرسل" (address) إلى "مرسل إليه" (Addressee)، وهذه (المرسلة) محوّلة إلى أخرى هي "العمل"، فالعنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة[2]. ولكن استقلال العمل عن الأعمال الأخرى ليس استقلالاً تاماً، وإنما كل نص تغذى على نصوص متعددة وهضمها قبل أن يُنجز. فكلمة (أخرى) قد تعني ليالي مضافة إلى ليالٍ سابقة، مغايرة، أو موافقة لها فيما تقصه أو تتضمنه، ووظيفة العنوان إيحائية إحالية (تناصية). وبذلك يكون هذا العنوان قد أسس علاقة خارجية "سواء كان هذا الخارج واقعاً اجتماعياً عاماً، أو سيكولوجياً"[3]. أو نصاً/نصوصاً سابقة عليه.

لقد تم تقسيم الرواية إلى أربعة عناوين زمنية فرعية داخلية: صباحاً، ظهراً، مساءً، ليلاً. ويشير العنوان الأول (صباحاً) إلى بداية حكاية الشخصية المحورية

---

[1] البساطي، محمد. ليال أخرى، ط1، بيروت، دار الآداب، 2000.

[2] انظر: الجزار، محمد فكر. العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص19.

[3] السابق، ص21.

(ياسمين)، منذ ولادتها إلى تخرجها من الجامعة، فكما أن الصباح بداية اليوم، فـإن جريان الأحداث يُعدّ بدايةً لما سيؤول إليه مصير ياسمين، فتكوينها كان مشوهاً منـذ زواج أبيها من أمها، وطلاقه لزوجته السابقة (خالتها) بعد ممارسة الجنس مع أمها، نقرأ:

"هل كانت هناك مداعبات بين أبيها وأمها استمرت أياماً بعيـداً عـن عينـي الخالة وانتهت بالمضاجعة؟ أم أن ما حدث كان مرة عابرة لم يخطـط لهـا؟ وهـل قاومت أمها ولو قليلاً ثم استسلمت؟ وأبوها؟ لم يعش طويلاً حتى تعرفه، لا تسـتطيع أن تحسم في تخيلها كيف تم الأمر بينهما، ولا يتوقف عنده كثيرا، ويصل إلى المشهد الذي حيرها طويلاً. كيف ظهر ما خفي؟ أهي خالتها وقد عادت إلـى البيـت فجـأة وسمعت همساً ففتحت باب الحجرة ورأتهما في الفراش؟ أم أحست بأبيها يتسلل فـي الليل إلى الحجرة الأخرى حيث تنام أمها عندما يتأخر بها الوقت عنـدهما؟ هـي لا تميل لهذا التصور. به شذرات من حكايا سمعتها أو قرأتها، رغم أنه يلح عليها كثيراً لما فيه من إثارة. وربما كان الأقرب إلى الواقع بعد ما رأت بنفسها العلاقة بين أمها وخالتها أن أمها حكت ببساطة لخالتها ما حدث. هي في حيرتها ورعبهـا لـم تجـد

أمامها غير الخالة. ويشحب وجه الخالة وتهوي بكفها على وجه أختها. وربما كان مبعث غضبها أنه ليس فقط زوجها وإنما وهو الأهم أن أختها فقدت عفتها"[1].

وقد يكون ما رأته في سكن طالبات الجامعة من ممارسة السحاق بين زميلاتها سبباً في انحرافها بعد ذلك.

لم تقدم حكاية الإطار في ألف ليلة وليلة تفسيراً لخيانة زوجة شهريار مع العبد، أما رواية (ليال أخرى)، فقد مهدت لهذه الخيانة برصدها للتكوين المشوه لياسمين.

وقد أقدمت ياسمين على زواج تعرف نهايته بعد عامين، ويتوافق قبولها لهذا الزواج بالمعرفة المسبقة لنهايته مع تكوينها المشوه، وشعورها بعدم الاستقرار النفسي، نقرأ:

"في كل مرة تضاجعه يراودها إحساس وكأنه لقاء عابر، وكان الزمن يجري، وهو يتسرب كالضوء من بين يديها، تحاول أن تتشبث به، تمتصه قطرة قطرة، ويبدو بعيداً، حتى في لحظاتهما الحميمية، شارداً بين قطع سحب بيضاء ساكنة، مقبلاً عليها في هوادة، تفور فجأة، تجذبه إليها، تحس به مضطرباً في غليانها"[2].

---

[1] البساطي، محمد. ليال أخرى، ص32-33.

[2] الرواية، ص72.

وقد أقدم الزوج على طلاقها بعد عامين، لتتزوج بعد ذلك عباس الذي مات بعد خروجه من بيتها قبل منتصف الليل بنصف ساعة دون أن يضاجعها خلال فترة الزواج. أما عزمي، فقد مات بعد اغتصابها، وخروجه من بيتها ليلاً، وكذلك سليم عوض، الذي مات بعد مضاجعتها دهساً بسيارة[1]. وكذلك إبراهيم وعبدالعزيز، فقد قتلا بعد مضاجعتها[2]. والملاحظ هنا أن كل شخص يبني علاقة معها ينتهي مصيره بالموت، وتنتهي الرواية بنهاية مفتوحة، إذ تستمر ياسمين بالذهاب إلى الملاهي والمطاعم، لترى شخصاً عرفته في زمن ما من حياتها، لتصحبه إلى شقتها، وبعد مضاجعتها، وخروجه من بيتها، تقرأ في صباح اليوم التالي مقتله في الصحف لسبب مبهم[3].

يتوافق مصير كل من يمارس الجنس مع شهريار وياسمين بنهاية مأساوية واحدة (الموت). وهذا يدلل على أن الرواية تقلب الدور في حكاية الإطار، في ألف ليلة وليلة يقوم شهريار (الرجل) بقتل النساء، أما في الرواية فتكون ياسمين (المرأة) سببا في قتل الرجال.

---

[1] انظر: البساطي، محمد. ليال أخرى، ص41.

[2] انظر: الرواية، ص155، 176.

[3] انظر: الرواية، ص178. وانظر وجهة نظر أخرى تعزو القتل إلى أخويها: حمود، ماجدة. مقاربة جمالية لرواية محمد البساطي (ليال أخرى)، مجلة جامعة دمشق، م17، ع2، 2001، ص304

تَبنى الرواية بناءً زمنياً يعتمد علــى الاسـترجاع (Flashback)، فأحــداثها تجري في يوم واحد تنتهي بنهاية ذلك اليوم (ليلاً)، وقـد لخصــت الروايــة حيــاة (ياسمين) من خلال تقسيم هذا اليوم إلى (صباحاً، ظهراً، مساءً، ليلاً).

ولو قارنا هذا البناء الزمني مع بناء ألف ليلة وليلة للاحظنا أن هنــاك فرقــاً بينها وبين الرواية يتمثل في أن الحكاية في ألف ليلة وليلة لم تنتهِ بانتهاء الليلة، بــل تستكمل في ليال أخرى، أما الرواية فقد انتهت أحداثها بانتهاء الليلة من ذلك اليوم[1].

---

[1] انظر وجهة نظر أخرى تقرن بناه الرواية الزمني ببناء الرواية البوليسية: حمــود، ماجــدة. مقاربة جمالية لرواية محمد البساطي (ليالٍ أخرى)، ص304.

ليالي [كذا] عربية[1]

يشير عنوان الرواية (ليالي عربية) إلى عنوان (ألف ليلة وليلة)، فألف ليلة وليلة تشير إلى عدد الليالي من ناحية، كما أنها نكرة من ناحية أخرى. أما ليالي عربية، فهي موصوفة بعربية؛ مما أفاد تخصيص هذه الليالي وتميزها عن ألف ليلة وليلة ذات الأصول والمشارب المتعددة الثقافات: الهندية والفارسية والعربية.

وقد قُسمت الرواية إلى ثلاث ليال: ليلة الحب، وليلة الحرب، وليلة الخيبة. يتم في ليلة الحب التعارف بين مجموعة من الرجال والنساء، إذ تقوم كل شخصية بقص حكايتها للتغلب على الحصار الذي نتج عن التفجيرات في الحي الذي يقطنون فيه، والذي أدى إلى إتلاف الشقة، وعدم تمكنهم من الخروج. واللجوء إلى القص يمثل نوعاً من التغلب على حالة الفزع والموت الذي يحاصر الشخصيات، كما يشير إلى بنية الحكاية داخل "ألف ليلة وليلة"، التي اعتمدت بنية متداخلة بين حكاياتها؛ أي كل حكاية تفضي إلى حكاية أخرى عن طريق البناء الذي يعتمد على ما يسمى طريقة

---

[1] الذهبي، خيري. ليالي [كذا] عربية، ط1، بيروت، دار الكلمة، 1980.

الصناديق الصينية المتداخلة أو بنية الحكاية العنقودية (الفسيفسائية)[1]، فبدلاً "من الحبكة النمطية المقفلة (Closed Pattern Plot) القائمة على السببية، نجد هنا حبكة مفتوحة قابلة للامتداد دون نهاية، وتقوم على التسلسل الزمني.

وتتألف الحكاية من سلسلة من المغامرات المنفصلة كلها بعيدة ومستقلة عن بعضها، ومع ذلك تسير إلى نهاية عظمى واحدة"[2].

وبما أن الحكي معادل لاستمرار الحياة، فكل شخصية تقص قصة لتتغلب نفسياً على عزلتها وحصارها، نقرأ:

"قال سليمان:

---

(1) لقد بُني الهيكل التنظيمي لحكايات الليالي وَفقاً لأنواع ثلاثة:1- بنية الحكاية داخل الحكاية، مثل حكاية الإطار. 2- بنية الحكاية العنقودية؛ الذي يولّد من الحكاية مجموعة من الحكايات، مثل: حكاية الحمال والبنات.3- بنية الحكاية المتناظرة أو المتناوبة؛ أي حكاية قصتين أو أكثر في آنٍ، بوقف إحداهما/ إحداهم طوراً والأخرى طوراً آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف الاحق للأخرى، مثل حكاية قمر الزمان.انظر: الشويلي، داود سليمان. ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 24. وإبراهيم، عبد الله. الرواية العربية: الأبنية السردية والدلالية، ط1، سلسلة كتاب الرياض(151)، الرياض، مؤسسة اليمامة، 2007، ص9. ويقطين، سعيد. القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب. ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1985، ص153. وحول مفهوم التناوب، انظر: جينيت، جيرار. خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط2، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص155-165.

(2) مندلاو، أ. أ. الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، بيروت، دار صادر، 1997، ص196.

-اسمعوا. لِمَ لا يقص علينا كل منكم قصة ما نقطع بها الوقت؟

-والله فكرة، ولم لا تبدأ أنت فتقص علينا كيف جمعت ثروتك؟

قال نبيل:

-أعوذ بالله. هل بدأ الحسد؟

-نريد قصة مفرحة مسلية. ما لنا وللميلودراما؟ قال سليمان.

-قصة حب. ما رأيكم؟ قالت سليمة.

-أيوه يا ستي. عظيم. من سيبدأ؟

صمت الجميع.

-هه. ألن يتقدم أحد؟ قال دياب.

بدأ تردد الجميع واضحاً. كانوا يريدون الحديث ويريدون الإفاضة، ولكنّ أيساً منهم لم يرغب في أن يكون أول من يتكلم.

-سأحدثكم أنا- قال سليمان..." [1].

---

[1] الذهبي، خيري. ليالي عربية، ص38-39.

فاللجوء إلى القص كان الوسيلة الوحيدة التي يمكن القيام بها، للتغلب على حالة الفزع والموت الناجم عن محاصرة الشخصيات في منزلها.

وتُعدّ القصة التي وردت في الرواية باسم (المرأة الجنس)[1]، التي تستلهم فكرة الشبق الجنسي من مجموعة قصص قصتها الشخصيات، إذ وردت في ألف ليلة وليلة بعنوان (حكاية وردان الجزار والمرأة والدب)[2]، وملخصها أن امرأة كانت تأتي كل يوم إلى الجزار وردان وتبتاع منه خاروفاً، وعندما شك في أمرها تبعها فرآها تحط رحالها في غابة، وتقوم بطهي الخروف وأكله مع الدب، ثم يمارس الدب معها الجنس عشر مرات، وهي تفعل ذلك كل يوم، وبعد مشاهدة وردان الجزار هذا الأمر الغريب يستل سكينه وينحر الدب فتطلب منه المرأة أن يُلحقها به فيفعل.

أما حكاية (المرأة الجنس) في الرواية فتتلخص بمجيء امرأة إلى محامٍ تريد أن تُطلّق من زوجها، وبعد تجاذب أطراف الحديث معه تقنعه بالمجيء إلى منزلها ليلاً، وعندما يحضر يجد نفسه بين ثلاث نساء، يمارسن الجنس معه ويحتجزنه شهراً، ثم يصحو فيجد نفسه في السجن، وذلك بعدما ألقينه في الشارع عارياً بعد انهيار قواه الجسدية.

---

(1) انظر: الرواية، ص64-77.

(2) انظر: ألف ليلة وليلة، ج3، ص596-598، وانظر دراسة حول هذه الحكاية: يونس، محمد عبد الرحمن. الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، ص89-95.

تتناص الحكايتان (المرأة الجنس في الرواية، والمرأة والدب في ألف ليلة وليلة) تناصا مضمونيا، فكلا المرأتين تبحثان عن المتعة الجسدية الخالصة دون اكتراث للقيم الأخلاقية الإنسانية، بل بالحاجات الجسدية فقط.

ولعل غرابة حكاية (المرأة الجنس) كانت سببا في تلهف الشخصيات لمتابعتها وسماعها[1]، وإلحاحهم على (سليمان) راوي الحكاية ألاّ يتوقف وهو يسردها مما ساعد الشخصيات في التغلب على قلقها النفسي الناجم عن عدم معرفة مصيرها في أثناء حصارها. ومن ناحية أخرى، كان لغرابة الحكايات التي سردتها شهرزاد على شهريار سبب في استحواذها عليه، وترويضه، وإزالة ما اعترى نفسيته من شك تجاه النساء.

وقصص الحب التي تقصها الشخصيات تنتهي بنهايات مأساوية (الموت)[2].

كما هو مصير زوجة شهريار في (حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان)[3].

---

[1] انظر دور الخطاب الجنسي في ألف ليلة وليلة: يونس، محمد عبد الرحمن. الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، ص73-116.

[2] انظر: الذهبي، خيري، ليالي عربية، ص98.

[3] انظر: ألف ليلة وليلة، ج1، ص9-13 .

أما في ليلة الحرب، فتتصاعد وتيرة الحرب الدائرة في الحي الـذي تقطنـه الشخصيات (بيروت)، ولا تستطيع الخروج منه، إذ تستمر في قص حكاياتها للقضاء على الوقت.

ويستمر حصار الشخصيات في ليلة الخيبة، وتتصاعد وتيرة الحرب الأهليـة اللبنانية، ولا تستطيع الشخصيات مغادرة المكان؛ مما ينبئ بموتها نتيجة نفاد الطعام والماء، وتنتهي الرواية دون انتهاء الحرب والحصار، على الرغم من وجود أمل في الخروج، وقد أتى هذا الأمل من محاولة إبعاد ركام الدمار الذي سدّ باب الشقة نتيجة التفجيرات.

وتنتهي الرواية نهاية مفتوحة، إذ لا يُعرف مصير الشخصيات، وهـل سـيتم إنقاذها من الحصار أم لا، نقرأ:

"علا صوت ضربات المعاول والمجارف. كان واضحاً أن لحظة المواجهـة قادمة. علت نبضات قلوبهم. أضناهم الرعب. حاول سليمان أن يصرخ، أن يقـول، أن يسمع نفسه، صوته، ولكنّ لسانه خانه.

واستسلم كما استسلموا جميعا للملك القادم، للذعر القادم، للأمل القادم.

وبهدوء، وكأنهم على اتفاق ركعوا جميعاً على ركبهم وثنيين مذعورين أمام ذلك القادم.

ركعوا جميعاً، سليمان وعبود، سعيد وخليل. دياب ونبيل. نوال وسليمة، ركعوا جميعاً في ذعر.

تباركت أيها القادم، ليعلو اسمك عالياً. من أنت؟

ليتمجد اسمك. من أنت؟

طمئن قلوبنا المذعورة. وأخبرنا من أنت؟

قلوبنا تهفو وعيوننا ترنو، وآذاننا تتطاول وتحاول معرفة كنهك أيها العظيم. تعطف وأخبرنا. من أنت؟

وبهدوء أخذت ضربات المعول تعلو، وأكوام الرمال تمحى والصلوات تضج، والخوف يرعش ضربات القلب المذعورة"[1].

وبذلك يشير مضمون الرواية إلى أن هذه الليالي المنعوتة بالعنوان (عربية هي ليالي مظلمة، مليئة بالدمار والخراب والحصار الناجم عن الحرب الأهلية، كما ليالي ألف ليلة وليلة المليئة بالقتل والعنف.

---

[1] الذهبي، خيري، ليالي عربية، ص260.

رحلة ابن فطومة[1] والسندباد البحري[2]

1- تناص الحبكة[3]

تبدأ الحبكة (Plot) في رواية (رحلة ابن فطومة) بمولد (قنديل محمد العنابي/ الشخصية المحورية) في وطنه الإسلامي الذي يسوده الظلم والفوضى والنفاق الاجتماعي[4]. وقد لقبه إخوته من أبيه بابن فطومة تبرءاً منه وتشكيكاً في نسبه[5].

وقد أحس ابن فطومة أن موافقة أمه على زواجه من (حليمة عدلي الطنطاوي) ليست إلا رغبة منها في زواج الشيخ (مضاغة الجبيلي) مُدَرِّسه. ولكن

---

(1) نجيب، محفوظ. رحلة ابن فطومة، ط2، القاهرة، مكتبة مصر، 1987م، الطبعة الأولى، 1983. انظر: الفيصل، سمير روحي. معجم الروائيين العرب، ط1، لبنان، طرابلس، جروس برس، 1995، ص459.

(2) ألف ليلة وليلة، ج 4، ص1-39.

(3) يشير مصطلح (الحُبكة) إلى تخطيط (حَبك) خيوط العمل القصصي ليوصل القارئ إلى نتيجة ما مقصودة. فالحبكة تنطوي على فن بناء التعاقب الزمني، ونمو الأحداث وتطورها في الرواية/القصة، وفقاً للنهاية التي وضعها الكاتب. انظر: دِبل، اليزابيث. الحُبكة: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الرشيد، 1981، ص9-14.

وانظر: وهبة، مجدي. معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، 1974م، ص411-412.

وانظر: توماشفسكي. نظرية الأغراض، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص180.

(4) انظر: الرواية، ص6-11.

(5) انظر: الرواية، ص7.

الحاجب الثالث للوالي تزوجها رغماً عنه وعن أبيها؛ مما ضاعف من إحساسه بزيف العالم الذي يعيش فيه، وأنْ لا بد له من الخروج من وطنٍ من سماته الظلم واغتصاب الحقوق وادعاء التدين والتشدق به، وأنه لا بد من الرحيل إلى مجتمع آخر لجلب الدواء لهذا الوطن المريض.

فالأحداث آنفة الذكر كانت المحفز لرحلة ابن فطومة، فأصر على الذهاب في رحلة استكشافية يجوب فيها البلاد.

وتوجه بدايةً إلى دار المشرق التي تمثل الحياة البدائية، فممارسة الجنس مشاع فيها دون قيد أو نظام، وأرضها صحراء قاحلة لا يوجد فيها مبان باستثناء قصر ملك الدار. والناس فيها عبيد، والإنسان لا قيمة له، فإذا مرض يترك منعزلاً إلى أن يموت دون أن تقدم له عناية. وبسبب كل ذلك لم تعجبه الدار مما كان حافزاً له أن يهجرها بحثاً عن دار أفضل، وأملاً في تربية أولاده -الذين أنجبهم من (عروسه) التي تزوجها في هذه الدار- تربية تتوافق ومعتقداته.

فيتوجه إلى دار الحيرة، ودار الحيرة فيها شيء من التحضر، وتخضع لإله واحد هو الملك. وهو يملك كل شيء في الدار ويتصرف به. فالصفوة هم الذين يتعلمون ويعالجون إذا مرضوا، أما عامة الناس فعليهم الطاعة والانقياد فقط. هذا النظام لم يعجب ابن فطومة وأثار كره الدار في نفسه، لاسيما بعد مشاهدته قتل

الناس دون تبرير وتعليق رؤوسهم في الأماكن العامة؛ مما دعاه إلى الرحيل إلى دار الحلبة (الرأسمالية) التي تتعدد فيها الديانات السماوية والأرضية والوثنية. فالدولة علمانية ديمقراطية رأسمالية، ولكن الحرية المطلقة التي تؤدي إلى الفوضى والشذوذ تثير في نفس ابن فطومة عدم الرضا التام عن دار الحلبة، رغم إعجابه بها بداية ولكن ما يشاهده من جرائم، وقتل لا مسؤول، وفروق طبقية بين أفراد المجتمع يحفزه على الرحيل متوجهاً إلى دار الأمان (الاشتراكية) التي تأسره بعدالتها الشاملة بداية ثم يلاحظ تقييد الحريات فيها، وأن الشهادات التي تطرح تخالف ما يطبق، وأن الاستبداد هو المكون والمؤسس لنظام الحكم. فالعدالة وهم؛ لأن الرؤوساء يتمتعون بامتيازات لا يتمتع بها الشعب، والرأي مستبدّ به، والرؤوس تجتث إذا خالفت رأي الرئيس؛ لذلك يرحل ابن فطومة إلى دار الغروب التي يُعدّ فيها الإنسان قبل ذهابه إلى دار الجبل (الدار الأخيرة). فيتعلم ابن فطومة فيها التخلص من القيم المادية، واعتماد القيم الروحية/الصوفية[1]. ولكن دار الأمان تحتل دار الغروب لتطوق دار

---

[1] اظنّ انّ دار الغروب كانت تنتهج اليوغا وهي تعد ابن فطومة ومن معه للرحيل إلى دار الجبل، واليوغا هي "علم يستهدف إعادة التوازن الكامل للإنسان، جسداً وعقلاً وروحاً كما تشتمل على نظام علمي قديم دونه العلماء الهنود القدماء؛ لكي يثير في الإنسان القدرات الكامنة في كونه كإنسان [بوصفه إنساناً]، وكي يرتقي تدريجياً ليسمو فوق آلام الجسد والقلق والفراغ الروحي، ويتقدم بخطوات ثابتة للقاء ربه –عزوجل–. وقد نال علم اليوغا شعبية كبيرة خاصة في الأوساط الغربية لقيامه على أسس علمية وموضوعية غير مرتبطة بالعقائد الطائفية او المذهبية".

ناران، ب. ك. فلسفة اليوغا، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1986، ص7.

الحلبة، فتفرض على سكان دار الغروب العمل وترك الروحانيات، أو السفر إلى دار الجبل، فيختار السكان -ومن ضمنهم ابن فطومة- السفر إلى دار الجبل، ولكن القافلة تقف قبل دار الجبل (دار الكمال) ولا تستطيع الوصول إليها وتنتهي الرواية عند ذلك؛ مما يعني أن ابن فطومة لم يصل إلى مدينته الفاضلة أو جمهوريته الأفلاطونية، وتنتهي الرواية وهي تتساءل هل وصل ابن فطومة لمبتغاه أم لا.

فالحبكة مفتوحة النهاية غير محددة، وكأنها تشعرنا أن دار الجبل غير موجودة، وأنها وهم يحاول ابن فطومة اصطناعه؛ فالكمال غاية وهمية.

وإذا استثنينا هذا الجزء من الحبكة (المفتوحة في نهايتها)، فإننا نستطيع أن نصفها أنها حبكة تقليدية اعتمدت التسلسل التقليدي للزمن (التعاقبي) وتطور الأحداث تباعاً بشكل متسلسل[1]. فهي رواية محكمة البنيان مغايرة لبنية الرواية الجديدة التي رسمت خطاً بعيداً عن الرواية التقليدية -لاسيما الواقعية التسجيلية- إيماناً منها أن لا

---

[1] بما أنّ حكايات ألف ليلة وليلة التي ترويها شهرزاد حكايات ماضوية، فهي تستخدم صيغة الزمن الماضي فقط بالنسبة لسامعيها (شهريار ودنيازاد)، ولقارئيها. ولكن بالنسبة لبناء الحكاية نفسها زمنياً فهي تستخدم الحاضر والماضي والمستقبل، وقد تستخدم الزمن بشكل تتابعي أو بشكل خطّيٍّ غير منتظم. والزمن الماضي قد يأخذ صيغاً متعددة، فهو ماضٍ بعيد سحيق يتخلله ماضٍ قريب. الماضي البعيد مثل قول شهرزاد: (بلغني أيها الملك السعيد في قديم الزمان وسالف العصر والأوان) فهذا ماضٍ بعيد بالنسبة لزمن حدوث الحكاية والزمن القريب هو الزمن الماضي داخل الحكاية.

انظر: الشويلي، داود. ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، ص48، و 59.

وجود لحقيقة مطلقة واحدة، وقد انعكس ذلك على بنائها فلم تعد محكمة البنيان، وأصبحت تعتمد في بنائها على اللاتجانس، والغرابة، والتشظي، فهي "لا تفكك الحقيقة الظاهرة إلى شرائع حياة ذاتية وحسب (الأمر الذي يخلق دواراً في الفكر)، إنها تلعب أيضاً بالإمكانات، ويحدث لها -حتى بالنسبة إلى حادث تافه، لا في مغامرة ميتافيزيقية أو كونية- أن تحوّل الواقع إلى نوع من السحر والإبهام الخاطئ"[1].

والرواية الجديدة لا تقدّم حلولاً لمشاكل تطرحها، كما أنها لا تقدم أفكاراً جاهزة، فهي تقدم "تحدياً وتعبيراً عن حوار بين الإنسان والحقيقة الروحية الكونية"[2].

وهذه الحبكة التقليدية مشابهة لحبكة السندباد البحري، رغم أن حكايات السندباد منفصلة عن بعضها، ففي كل رحلة يروي حكاية جديدة. وحافز رحلات السندباد كان يختلف عن حافز ابن فطومة، فرحلات السندباد حافزها التجارة وحب المعرفة "إني كنت في ألذّ عيشي أن خطر ببالي يوماً من الأيام السفر إلى بلاد الناس واشتاقت نفسي إلى التجارة والتفرج في البلدان والجزائر واكتساب المعاش"[3].

---

[1] ألبيريس، ر.م. تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، ط2، بيروت، عويدات، 1982، ص438.

[2] السابق، ص448.

[3] ألف ليلة وليلة، ج4، ص8، وانظر: ص12، و 18، و 25، و 30، و 34.

أما رحلة ابن فطومة فكان هدفها البحث عن عالم مثالي؛ مما اضطره إلى أنْ يرحل عن كل دار يسود فيها الظلم والقتل واللذين يتعارضان مع عالم المثل الذي ينشده.

ورحلات السندباد السبعة كانت حبكتها مقفلة، فهي تنتهي نهاية سعيدة، فبعد تعقد الأحداث إلى ذروتها يأتي الحل بنجاة السندباد وعودته إلى بغداد.

وقد اعتمدت حكاية السندباد على بنية خارقة، لاسيما عندما يتعرض السندباد إلى محنة[1]، عند ذلك لا يجد السارد حلاً أمامه إلا الاعتماد على الخوارق من أجل إنقاذ بطله من المحنة التي وضعه فيها؛ مما يؤدي إلى المزاوجة بين بنية الأسطورة، وبنية الحكاية الشعبية[2]، التي تعتمد على خلق عالم سحري، يعيد صياغة الوعي عن طريق الراوي الجمعي، وذلك من خلال تحقيق الانسجام بين الواقع والطموح، وتقسيم الشخصيات إلى شخصيات تمثل الخير المطلق، وأخرى تمثل الشر

---

[1] انظر دور طائر الرُّخ في نجاة السندباد: ألف ليلة وليلة، ج4، ص9-10.

[2] انظر: فراي، نورثرُب. تشريح النقد: محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، عمان، الجامعة الأردنية، 1991، ص42-43.

المطلق[1]. فالقصص "الشرقية لم تبتعد كثيراً، بقدر ما أعلم، عن الصيغ الأسطورية والرمانسية"[2].

2. التناص الوهمي

يثبت نجيب محفوظ قبل بداية الرواية جملة مفادها: أن هذه الرواية منقولة عن مخطوط مدون بقلم قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة[3]. والقارئ لهذه العبارة يذهب ذهنه إلى وجود مخطوط بهذا العنوان، ولكن التراث العربي لا يعرف مخطوطاً بهذا الاسم -فيما أعلم-، وقد يكون السبب في لجوء الكاتب إلى ذلك إيهامنا بأنّ هذه الرواية رواية تاريخية واقعية[4]، كي تكتسب روايته قداسة وأهمية تراثية،

---

(1) انظر: إسماعيل، يوسف. الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب: سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجاً، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2004، ص11.

(2) فراي، نوثرُب. تشريح النقد: محاولات أربع، ص42.

(3) انظر: محفوظ، نجيب. رحلة ابن فطومة، ص4.

(4) الرواية التاريخية هي "عمل سرديٌ يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة. إننا في الرواية التاريخية نجد حضوراً للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة إبداعية وتخييلية. ولهذا السبب نجد كل الذين حاولوا البحث فيها يلجأون إلى المقارنة بين السرد التاريخي والرواية التاريخية مميزين بينهما من جهة الحقيقة والخيال. فكلما كان السرد التاريخي ميالاً إلى الحقيقة وسرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها أي مطابقتها للوقائع، كانت الرواية التاريخية ألصق بالتخييل وبالإبداع السردي". يقطين، سعيد: الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي. مجلة نزوى، ع44، 2005، ص82. وانظر حول تطور الرواية التاريخية وتقنياتها. لوكاش، جورج. الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص504.

ويوهمنا أن كل ما جاء في هذه الرواية صحيح، وأن المؤلف غير مسؤول عما يرد فيها من أفكار وآراء، وأننا يجب أن نصدق كل ما تتضمنه. ولكن ليس من الضروري أن يتعامل القارئ مع تراثه بهذه القدسية؛ لأنّ "استمرار التراث المنقول يقوم على الهمجية كما يقوم على الثقافة. والفكرة القائلة بأن الجيل الحاضر في كل مرة لا يحمل مسؤولية مصير الأجيال الآتية فحسب، بل يحمل أيضاً مسؤولية مصير خضعت له، ببراءة الأجيال الماضية"[1].

ولعل المقصود بالهمجية هنا السلطة التي يمارسها التراث عن طريق فرض معطياته الماضوية على الحاضر والمستقبل، دون تبرير أو تسويغ منطقي لاستمرار وجوده.

ويمكن أن نعدّ هذا التناص الوهمي تناصا خطيا[2] يوهمنا أن الرواية تقول الحقيقة رغم أن الرواية "في أحسن حالاتها نصف الحقيقة، وبما أنها تحاول الإيهام

---

[1] هبرماس (Jurgen Habermas). القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، دمشق، وزارة الثقافة، 1995، ص27.

[2] هناك ثلاث قواعد للتناص: أ- التلفيظ، ب- الخطيّة. جـ- التضمين. والمقصود بالخطيه: إدماج بنيات نصية مستقدمة من نصوص أُخر وإخضاعها لسياق النص الموظفة فيه لتصبح جزءاً منه بنية ومضموناً. انظر: مويفن، المصطفى. بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص185.

"بحقيقة كاملة"، فإنها تعتمد كلياً على الإبقاء على "صفقة" التظاهر بين الكاتب والقارئ"[1].

[1] مندلاو، أ.أ. الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، ط1، بيروت، دار صادر، 1997، ص63-64.

3- تناص البنية

تتناص رواية (رحلة ابن فطومة) مع رحلة/رحلات السندباد في عنوانها، وتذكرنا برحلات السندباد المتعددة التي كان يقوم بها مواجها الأخطار متنقلا عبرها ليواجه أخطارا جديدة لا "يبالي بشراسة الأنواء من أجل الوصول إلى لحظة الاكتشاف للمجهول، قبل أن تطأ القدم يابس الشطآن، فتتبدد ساعتها كل عناءات المغامرة، وكل مرارة السعي الدؤوب المتعطش إلى حلاوة بر الأمان"[1].

فرحلة السندباد كان هدفها الاستكشاف والبحث عن المعرفة والخبرات الإنسانية المختلفة. أما ابن فطومة فرحلته كان هدفها البحث عن يقين تعانقه، فرحلة ابن فطومة كانت تريد أن تجوب العالم بحثا عن عالم أفضل من وطنها الذي اتسم بالظلم والقمع والتزييف، مقارنة مع الدور التي زارها، والتي رآها أفضل من وطنه رغم عدم كمالها.

تقسّم رواية (رحلة ابن فطومة) إلى سبعة دور، الأولى: الوطن (دار الإسلام)، والثانية: دار المشرق، والثالثة: دار الحيرة، والرابعة: دار الحلبة،

---

[1] حلمي، إبراهيم. الإبحار في ليالي سندباد الأدب الشعبي، مجلة فصول، م 13، ع 2، ص71-72.

والخامسة: دار الأمان، والسادسة: دار الغروب، والسابعة: دار الجبل. ورحلات السندباد كانت سبع رحلات، ولكن الفرق بين رحلات السندباد ورحلات ابن فطومة هو المكان الذي تجري فيه، فرحلات السندباد بحرية والبحر يناسب ما سيتعرض له السندباد من مخاطر وخوارق. أما رحلة ابن فطومة فقد كانت إلى دور موجودة في الصحراء، فالصحراء رمز للمتاهة بل هي المتاهة ذاتها، وهذه الدور بالنسبة لقنديل محمد العنابي هي متاهته التي لم يجد فيها ما يبحث عنه "المدينة المثالية"؛ مما قد يشير إلى أن الحياة نفسها متاهة، بصرف النظر عن المكان (الدار) الذي يذهب إليه، لذلك فهو يرتحل من دار إلى دار دون استقرار.

4- التناص الأسلوبي[1]

رغم أن الأسلوب هو طريقة خاصة بكاتب ما، يمارسها في كتاباته المختلفة -تكون متميزة ومميزة عن غيره من الكتاب- إلا أن هذا المفهوم للأسلوب لا يعني أن الكاتب لا يتأثر بأساليب الآخرين، فالكاتب يشكل أسلوبه من خلال تغذيه على أساليب الآخرين وهضمه لها، ويُنتج أسلوبا خاصا به، من خلال استخدامه الخاص للغة -وفقا لدوسوسير-. ودراستنا لاسلوب الكاتب تكون بالكشف عن "سماتٍ تتعلق

---

[1] الأسلوب هو "الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية.. وقد حصر (شارل بالي)، مدلول الأسلوب في تفجّر طاقات التعبير الكامنة في اللغة، ويعِرف (ماروزو) الأسلوب بأنه: اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه. ويعرفه (بييرغيرو) بأنه -مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم، أو الكاتب، ومقاصده".

بن ذريل، عدنان. النص والأسلوبية: بين النظرية والتطبيق، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص44.

وانظر: مصلوح، سعد. الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط2، القاهرة، دار الفكر العربي، 1984، ص23-24.

وهاف، كراهم. الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين، بغداد، دار آفاق عربية، 1985، ص22-26.

وعنابي، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة، ص106-107.

باستعمال اللغة استعمالاً يعود إلى ممارسةٍ عند الكاتب تكون فريدة ومن نوع خاص"[1].

لقد استخدمت ألف ليلة وليلة أسلوب الوصف الدقيق في رحلات السندباد، وتمثل ذلك في وصف المكان، والمغامرات، والمخاطر، نقرأ:

"وقد رأيت في وسط تلك العين شيئا كثيرا من أصناف الجواهر والمعادن واليواقيت واللآلئ الكبار الملوكية وهي مثل الحصى في مجاري الماء في تلك الغيطان، وجميع أرض تلك العين تبرق من كثرة ما فيها من المعادن وغيرها. ورأينا كثيرا في تلك الجزيرة من أعلى العود الصيني والعود القماري. وفي تلك الجزيرة عين نابعة من صنف العنبر"[2].

ونلاحظ أن رواية (رحلة ابن فطومة) قد تجلى فيها هذا الأسلوب الوصفي الدقيق في رؤية جديدة تتناسب وروح العصر الذي تناقشه الرواية، فمثلا يقدم ابن فطومة وصفاً لدار المشرق بقوله:

---

[1] مولينيه، جورج. الأسلوبية، ترجمة وتقديم: بسام بركة، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999، ص66.

[2] ألف ليلة وليلة، ج4، ص30-31.

"وقبيل منتصف الليل تقدمت القافلة من الدار الجديدة. وقابلنا عند المدخل رجلاً عاري الجسد إلا من وزرة تستر العورة، بدا طويلاً نحيلاً على ضوء المشاعل، وقال الرفاق إنه مدير الجمرك. قال الرجل بصوت جهوري:

-أهلا بكم في المشرق عاصمة دار المشرق، إنها ترحب بالتجار والرحالة، ومن يلزم حدوده فلن يلقى إلا الطيب والجميل"[1].

فابن فطومة يصف عادات الناس في اللباس، ويصف أجسادهم بدقة. كما يتجلى أسلوب الوصف الدقيق في توصيف ابن فطومة للفنادق، واصفا فندقا في الحيرة بقوله: "واقتربنا من الفندق فرأينا مدخله الكبير على ضوء المشاعل، وشع نور من بعض النوافذ. إنه بناء كبير مشيّد بالأحجار ولكنه مكون من دور واحد. وسرعان ما ذهبت وراء حقائبي المحمولة إلى حجرتي. حجرة متوسطة، بها فراش يعلو عن الأرض ذراعا، ذو غطاء أرجواني يناسب جو الخريف المعتدل، وبه صوان ملابس، وأريكة صغيرة، وثمة شمعدان في كوة في الوسط تشتعل به شمعة غليظة متوسطة الطول، أما الأرض فمغطاة بحصيرة مزركشة. توجد حضارة ولا شك، وشتان ما بينها وبين المشرق"[2].

---

[1] نجيب محفوظ. رحلة ابن فطومة، ص25.

[2] الرواية، ص59-60.

وهذا الأسلوب الوصفي يقدم صورة عن طبيعة الدور التي يتحدث عنها ابن فطومة، ويريد من خلال ذلك أن يقارن بين الدور التي يزورها والدور في وطنه، مفضلاً الدور الموصوفة على دور وطنه.

ويتجلى أسلوب التشويق في رحلات السندباد من خلال ذكر مغامراته التي تحدث معه، ومن خلال ذكر الخوارق والبنية العجائبية الخيالية يستطيع أن يجذب السامع ويسلبه إليه. وقد استلهمت الرواية هذا الأسلوب، متمثلا في المفاجآت التي كان يرويها ابن فطومة في تنقله بين الدور المختلفة مركزا على ذكر الغرائب التي كان يكتشفها من خلال مشاهداته، وما يكتشفه هو الحقيقة الأكثر صحة مقارنة بما في وطنه، نقرأ:

"-الفرق بين إسلامنا وإسلامكم أن إسلامنا لم يقفل باب الاجتهاد، وإسلام بلا اجتهاد يعني إسلاما بلا عقل:

ذكرني قولها بدروس أستاذي القديم. غير أني كنت مغرما بالأنثى الكائنة فيها وملاحتها المشبعة لغريزتي المحرومة.

طاردت تلك الملاحة بنهم غير مبالٍ بما عداها، غير انّ شخصيتها كانت أصدق وأقوى من أن تذوب في ملاحة الأنثى الناضجة. وجدت نفسي وجها لوجه مع

ذكاء لماع، ورأي مستنير، وطبيبة ممتازة. واقتنعت بتفوقها عليّ في أمور كثيرة، فساءني ذلك، أنا الذي لم أرَ في المرأة إلا متعة للرجل."[1].

لقد اعتمد السندباد نظام القافلة البحرية التي يقودها الربان في كل رحلة من رحلاته، ثم ينفرد هو بالنجاة بعد أن يهلك كل من معه، ونلاحظ أن نجيب محفوظ يوظف هذا الأسلوب في التنقل، مستخدما قافلة برية يكون ابن فطومة محور حديثها عندما يترك القافلة ترحل ويبقى في كل دار ليكتشفها، ويخبرنا عما شاهده وينقل إلينا ما سمعه من آراء وأفكار. وقد يكون استخدام أسلوب التنقل التقليدي (القافلة) -رغم أن الرواية تتناول دوراً معاصرة معيشة مثل دار الأمان والحلبة- لإيهامنا أن الرواية فعلا منقولة عن مخطوط تراثي.

---

[1] نجيب محفوظ. رحلة ابن فطومة، ص113.

الخاتمة

رمت هذه الدراسة إلى الكشف عن استلهام ألف ليلة وليلة في الرواية العربية، وقد خلصت إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها بما يأتي:

- أن أصل ألف ليلة وليلة متعدد المشارب، فهي ذات أصول هندية وفارسية، ورغم ذلك فهي ليالٍ عربية؛ لان الثقافة العربية هضمت اصولها واستطاعت أنْ تنسجها من جديد، من خلال وضع حكاياتها في السياق التاريخي والاجتماعي والسياسي للثقافة العربية، ولم يقتصر دور الثقافة العربية على الهدم والبناء، بل استطاعت أن تضيف إليها حكايات جديدة.
- لقد حظيت ألف ليلة وليلة باهتمام الغربيين، ونشرت بداية القرن الثامن عشر (1704، أو 1707، أو 1717م) مترجمة إلى اللغة الفرنسية على يد أنطوان جالان (Antoine Galland). وقد وجد فيها الأدب الغربي معينا لا ينضب، فحازت اهتمامه مستفيدا منها -لاسيما من بنيتها- في أجناسه الأدبية المختلفة.
- تأخر ظهور أول طبعة عربية لألف ليلة وليلة عن الطبعة الغربية ما ينيف عن مئة عام، فقد ظهرت أول طبعة باللغة العربية ما بين عامي 1814-1818م، محتوية على مئتي ليلة فقط، وتعرف هذه الطبعة بطبعة كلكتا الأولى

بالهند، أما الطبعة الأولى في العالم العربي فقد أخرجتها مطبعة بولاق عام 1835م، وتعرف بطبعة بولاق.

- عاد الروائي العربي إلى تأسيس روايته فنيا للأجناس العربية التراثية -ومنها ألف ليلة وليلة- رغبة منه في صهر الرواية العربية في بنية الثقافة العربية التي زخرت بالأشكال السردية المختلفة، من مثل: السيرة الذاتية والغيرية، وقصص الأخبار، والمقامات. والسبب الثاني: قد يتمثل -لاسيما عند كتاب جيل الستينيات- في ردة فعل على الأوضاع الثقافية والسياسية التي نجمت عن هزيمة حزيران 1967م.

- لقد كانت عودة الروائيين العرب إلى استلهام ألف ليلة وليلة في النصف الأول من القرن العشرين (لدى طه حسين وتوفيق الحكيم)، عودة غلبت عليها الرؤية الإسقاطية، ولم تأتِ هذه العودة لتعبر عن تيار عام في الكتابة الروائية العربية.

- لعل استلهام ألف ليلة وليلة في الرواية العربية -الاستلهام الواعي-، لم يبلغ العمق إلا مع كتاب الستينيات، أو ما يعرف بالرواية التجريبية. فلقد استطاعت الرواية العربية أن تفيد من ألف ليلة وليلة بنية ومضموناً، وقد

استثمرت جماليات التجاور والتداخل؛ مما جعل الرواية تراوح بين التراث والحداثة.

- ثمة درجات مختلفة للاستلهام الواعي لألف ليلة وليلة، فبعض الروايات تخفي مرجعيتها، ولا يستدل على طبيعة الاستلهام، إلا من خلال قراءة متعمقة لها؛ وذلك لخلوها من أية إشارة عنونة ومتنا لألف ليلة وليلة مثل رواية (أبواب المدينة) لإلياس خوري، وبعضها الآخر يظهر هذا الاستلهام من خلال العنوان والمتن، مثل رواية نجيب محفوظ (ليالي ألف ليلة)، وألف ليلة وليلتان لهاني الراهب.

- لقد التفت بعض الروايات العربية إلى البنية العجائبية لبعض حكايات ألف ليلة وليلة مثل حكاية السندباد البحري، فتجلت هذه البنية في رواية نجيب محفوظ (رحلة ابن فطومة).

- ثمة روايات عربية وظفت البنية النقيضة لنص الليالي، فوظفت المحاكاة الساخرة (Parody)، التي تعتمد على التناقض والسخرية من خلال قلب دلالة الحكايات وتحميلها قضايا اجتماعية وسياسية تراثية ومعاصرة، ولعل خير مثال على ذلك رواية واسيني الأعرج (رمل المايه: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف).

- يبدو أنّ موضوعة الجنس المتكررة في ألف ليلة وليلة، التي كانت عنصرا شائقا لقارئ الليالي أو سامعها، لا تزال حافزا أساسيا في تشكيل حساسية جديدة في الرواية، فقد أوغلت بعض الروايات في وصف المشاهد الحسية، للتعبير عن المكبوتات الجسدية والنفسية للشخصيات، كرواية (ليالٍ اخرى) لمحمد البساطي.

المصادر والمراجع

أولاً: العربية

إبراهيم، عبد الله. الرواية العربية: الأبنية السردية والدلالية، ط1، سلسلة كتاب الرياض(151)، الرياض، مؤسسة اليمامة، 2007

________ السردية العربية، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000.

أرسطوطاليس. فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة.

إسماعيل، إسماعيل. الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب: سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجاً، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2004.

الأعرج، واسيني. رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ط1، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر، 1993.

ألبيريس، ر.م. تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، ط2، بيروت، عويدات، 1982.

ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، حققه وقدم له: محسن مهدي، ليدن (هولندا)، شركة أ.ي، بريل للنشر، 1984.

ألف ليلة وليلة، ط1، بيروت، دار صادر، 1999.

أنجينو، مارك. مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في، في أصول الخطـــاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، ترجمة: أحمد المديني، ط1، بغـداد: دار الشؤون الثقافية ، 1987.

أويسترب. ألف ليلة وليلة، في، ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ليتمـــان، ترجمـــة: إبراهيم وخورشيد وآخرين، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982.

إيكو، أمبرتو. 6 نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، بيروت/الـــدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005.

ـــــــــ التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000.

ـــــــــ القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمـــة: أنطوان أبو زيد، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996.

باختين، م. ب. قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: جميـــل التكريتـــي، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986.

الباردي، محمد. التجريب في الرواية المصرية، في، ملتقى الروائيين العرب الأول: شهادات ودراسات، صنع الله إبراهيم وآخـــرون، ط1، اللاذقيـــة، دار الحـــوار، 1993.

باشلار، غاستون. جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1982.

بالنثيا، آنخل جنثالث. تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة: حسين مؤنس، القاهرة، مكتبة النهضة، 1955.

بدر، عبدالمحسن طه. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1968.

بدوي، عبد الرحمن. موسوعة المستشرقين، ط3، بيروت، دار العلم للملايين، 1993.

بدوي، محمد. الرواية الجديدة في مصر: دراسة في التشكيل والإيدولوجيا، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1993.

_______ مغامرة الشكل عند روائيي الستينات، مجلة (فصول) م2، ع2، 1982.

بدير، حلمي. أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ط1، مصر، دار المعارف، 1986.

برادة، محمد. الرواية العربية واقع وآفاق، ط1، دار الرشيد، 1981.

بروب، فلاديمير. مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد نصر، ط 1، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1989.

البساطي، محمد. ليالٍ اخرى، ط1، بيروت، دار الاداب، 2000.

بورخس، خورخي لويس. سبع ليالٍ، ترجمة: عابد اسماعيل، ط1، د. م، دار الينابيع 1999.

__________ مترجمو ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، م13 ع2، 1994.

بينولت، ديفيد. مدخل إلى ألف ليلة، ترجمة: حسنة عبد السميع، مجلة فصـــول، م12 ع4، 1994.

ترّو، عبد الوهاب. تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60-61، 1989.

تكسيه، جاك. غرامشي: دراسة ومختارات، ترجمة: ميخائيل مخول، دمشق: وزارة الثقافة، 1972.

التلمساني، مي. دنيازاد، ط1، القاهرة، دار شرقيات، 1997.

التميمي، عبد الجليل. تأثيرات الموريسكيين الأندلسيين في المجتمع المغاربي، فـــي، حوار المشارقة والمغاربة، مجموعة من الكتاب، كتاب العربي 65، 2006.

التوحيدي، أبو حيان. الامتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، مكتبة الحياة، د.ت .

تودوروف، تزفتان. المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة: فخري صالح، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1992.

ـــــــــ مفهوم التناص، ترجمة: فخري صالح. مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، 1988.

توماشفسكي. نظرية الأغراض، في، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلنيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط1، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982.

الجابري، محمد عابد. التراث والحداثة: دراسات ومناقشات، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية،ج1، 1991.

ـــــــــ نحن والتراث، ط6، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1993.

جدعان، فهمي. نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ط1، عمان، دار الشروق، 1985.

الجزار، محمد فكر. العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

جينيت، جيرار. خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط2، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

______ مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت.

حافظ، صبري. جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافي، مجلة فصول، م 6، ع4، 1986.

حداد، نبيل. مجلة مؤتة للبحوث والدراسات (العلوم الإنسانية والاجتماعية)، م10، ع2، 1995.

حسني، المختار. نظرية التناص. مجلة علامات في النقد، م10، الجزء 34، 1999.

حسين، طه والحكيم، توفيق. القصر المسحور، في، المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، م14، القسم الثاني، ط2، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1983.

حسين، طه. أحلام شهرزاد، الأعمال الكاملة، ط2، بيروت، دار الكتاب اللبناني، المجلد الرابع عشر، القسم الثاني، 1983.

الحكيم، توفيق. شهرزاد، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1973.

الحلاق، محمد راتب. النص والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999.

حلمي، إبراهيم. الإبحار في ليالي سندباد الأدب الشعبي، مجلة فصول، م 13، ع 2.

حمادي، صبري مسلم. أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

حمداوي، جميل. السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، م25، ع 3، 1997.

حمّاد، حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

حمود، ماجدة. مقاربة جمالية لرواية محمد البساطي (ليالٍ اخرى)، مجلة جامعة دمشق، م17، ع2، 2001.

الخراط، إدوار. أصوات الحداثة: اتجاهات حداثية في القصّ العربي، ط1، بيروت، دار الأدب، 1999.

خورشيد، فاروق. في الرواية العربية، ط3، بيروت، دار العودة، 1979.

خوري، إلياس. أبواب المدينة، ط2، بيروت، دار الآداب، 1990.

داغر، شربل. التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول. م16، ع1، 1997.

الداهي، محمد. الرواية المغاربية والتراث، مجلة البحرين الثقافية، ع 24، 2000.

ديل، اليزابيث. الحَبكة، في، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الرشيد، 1981م.

دريدا، جاك. في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.

ـــــــ الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، ط1، تونس، دار توبقال للنشر، 1988.

دودين، رفقة محمد عبد الله. توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 1997.

أبو ديب، كمال. ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، مجلة الموقف الأدبي، ع11، 1980.

ديرلاين، فردريش فون. الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، ط1، بيروت، دار القلم، 1973.

ابن ذريل، عدنان. النص والأسلوبية: بين النظرية والتطبيق، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000.

الذهبي، خيري. ليالي [كذا] عربية، ط1، بيروت، دار الكلمة للنشر، 1980.

الراهب، هاني. ألف ليلة وليلتان، بيروت، دار الآداب، 1988.

ربابعة، موسى. جماليات الأسلوب والتلقي، ط1، إربد: مؤسسة حمـادة للدراسات الجامعية، 2000.

ـــــــــــ ظاهرة التضمين البلاغي: دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م14، ع2، 1996.

الرحيلي، سعود. صريع الغواني والأغاني والحب والخمرة: من أمثلة السخرية التناصية في الشعر القديم، مجلة فصول، ع60، صيف-خريف، 2002.

الروبي، ألفت كمال. بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2001.

ريكور، بول وآخرون. الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999.

زايد، علي عشري. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، طرابلس (ليبيا)، الشركة العامة للنشر، 1978.

الزعبي، أحمد. النص الغائب، ط1، إربد، مكتبة الكتاني، 1993.

الزيات، أحمد حسن. ألف ليلة وليلة، في، ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ليتمان، ترجمة: إبراهيم خورشيد وآخرين، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982.

زيدان، جرجي. تاريخ آداب اللغة العربية، د. م، دار الهلال، 1930.

زيوش، محمد. الخطاب النقدي: بنية التعالقات النصية في الخطاب الروائي، مجلة كتابات معاصرة، ع53، م14، 2004.

سركيس، يوسف إليان. معجم المطبوعات العربية والمعرّبة، القاهرة، مطبعة سركيس، 1928.

السعافين، إبراهيم. تحولات السرد: دراسات في الرواية العربية، ط1، عمان، دار الشروق، 1996.

________ تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ط2، بيروت، دار المناهل، 1987.

________ قضية الشكل في الرواية العربية، مجلة افاق عربية، حزيران 1990 السنة الخامسة عشرة.

سلفرمان، هيو. ج. نصيّات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي صالح، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2002.

سليمان، نبيل. أسرار التخييل الروائي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2005.

السياب، بدر شاكر. ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، م 1، 1986.

شاخت، جوزيف، وبوزورث، كليفورد. تراث الإسلام، ط3، ترجمة: حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع234، ج2، 1998.

الشرفاوي، عبدالعالي. الطرب الأندلسي من الفردوس المفقود إلى الأمل المنشود، على شبكة الإنترنت 2003/11/6

http://www.classicalarabicmusic.com/arabic%20language/andulsian-art.htm

شولز، روبرت. السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994.

الشويلي، داود. الف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000.

صالح، صلاح. سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط1، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2003.

ــــــــــ سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط 1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

الصمادي، مامون. جمال الغيطاني والتراث، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1992.

ضيف، شوقي. عصر الدول والإمارات، الأندلس، القاهرة، دار المعارف، 1989.

طرشونة، محمود. مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلـة وليلـة، ط2، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1998.

عباس، إحسان. ملامح يونانية في الادب العربي، ط2، بيروت، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، 1993.

عبد الصبور، صلاح. ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، م1، 1977.

عبد الغني، مصطفى. الاتجاه القومي في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصـرية العامة للكتاب، 1998.

عبد الله، يحيى الطاهر. الكتابات الكاملة، ط1، القـاهرة، دار المسـتقبل العربـي، 1983.

عصفور، جابر. هوامش للكتابة، على شبكة الإنترنت 2008/5/23
www.alhayat.com/culture/05-2008/item

العطار، سليمان. شهرزاد امراة الليالي العربية، ، مجلة فصول، م12، ع4، 1994.

عطار، سمر وفيشر، جيرهارد. فوضى الجنس، التحرر، الخضوع: عملية التحضر وتاسيس نموذج لدور الانثى في القصة الإطارية لالف ليلة وليلة،ترجمة:انيسة ابو النصر، مجلة فصول، م 12 ع 4، 1994.

عطية، احمد محمد. اصوات جديدة في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

علوش، سعيد. معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1985.

ابن عميرة، ماجدة. شهرزاد في الرواية الفرنسية والعربية بين رينييه وطه حسين، مجلة الاداب العالمية، ع 129، 2007.

عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، 2003.

عوض، لويس. نصوص النقد الادبي: اليونان، مصر، دار المعارف، 1965.

العيد، يمني. فن الرواية العربية، ط1، بيروت، دار الآداب، 1998.

عيّاد، شكري محمد. دائرة الإبداع، القاهرة، دار إلياس العصرية، 1986.

الغذامي، عبدالله. الخطيئة والتكفير، ط1، جدة، النادي الادبي، 1985.

________ المراة واللغة-2-: ثقافة الوهم "مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000.

الغيطاني، جمال. التراث والابداع الروائي، مجلة الباحث العربي، (لندن) ع2، 1985.

ـــــــــــ خطط الغيطاني، في، الاعمال الروائية، د.م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م4، 1994.

ـــــــــــ كتاب التجليات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

ـــــــــــ منتهى الطلب إلى تراث العرب: دراسات في التراث، ط1، القاهرة، بيروت، دار الشروق، 1997.

فاليط، بيرنارد. النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدّو، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ت.

فتحي، ابراهيم. معجم المصطلحات الادبية، ط1، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 2000.

فراي، نورثرُب. تشريح النقد: محاولات اربع، ترجمة: محمد عصفور، عمان، الجامعة الأردنية، 1991.

الفيصل، سمير روحي. معجم الروائيين العرب، ط1، ، طرابلس (لبنان)، جروس برس، 1995.

قاسم، سيزا. المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول م2، ع2، 1982.

قطوس، بسام. سيمياء العنوان، ط1، إربد، مطبعة البهجة، 2002.

القلماوي، سهير. الف ليلة وليلة، مصر، دار المعارف، 1966.

القمري، بشير. مفهوم التناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60-61، 1989.

كريسطيفا، جوليا. علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1991.

الككلي، عبدالسلام. الزمن الروائي، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1992.

لودج، ديفيد. الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، ط1، القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 2002.

لوكاش، جورج. الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005.

ليتمان واخرون. الف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ترجمة: إبراهيم خورشيد واخرين، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982.

ماكدونالد. الف ليلة وليلة، في، الف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، ليتمان، ترجمة: إبراهيم خورشيد واخرين، ط1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982.

مبروك، مراد عبدالرحمن. العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ط1، د.م، دار المعارف، 1991.

محفوظ، نجيب. رحلة ابن فطومة، ط 2، القاهرة، مكتبة مصر، 1983.

ـــــــ ليالي الف ليلة، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت.

المسعودي. مروج الذهب ومعادن الجوهر، تنقيح وتصحيح: شارل بـــلا، بيـــروت، الجامعة اللبنانية، 1965.

مصلوح، سعد. الاسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط 2، القاهرة، دار الفكر العربي، 1984.

مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، الدار البيضـــاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992.

ـــــــــــ دينامية النص: تنظير وإنجاز، ط2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990.

المقرّي، احمد بن محمد التلمساني. نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1968.

المقريزي، تقي الدين احمد بن علي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار تحقيق: محمد زينهم ومديحة الشرقاوي، ط1، القاهرة، مكتبة مدبولي،1998 .

مندلاو، أ.أ. الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، ط1، بيروت، دار صادر، 1997.

منيف، عبدالرحمن. رحلة ضوء، ط1 بيروت، المؤسسة العربية، 2001.

الموسوي، محسن جاسم. انفراط العقد المقدس: منعطفـــات الروايـــة العربيـــة بعـــد محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

ـــــــــــــــ . ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث، ط1، بيروت، دار الآداب، 1993.

ـــــــــــــــ . الوقوع في دائرة السحر: الف ليلة في نظرية الادب الإنكليزي 1704-1910، ط2، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

مولينيه، جورج. الاسلوبية، ترجمة وتقديم: بسام بركة، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999.

مويفن، المصطفى. بنية المتخيل في نص الف ليلة وليله، ط1، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2005.

ميشار، سوينا. "ابواب المدينة" مدينة لا اسم لها ولا ذاكرة، مجلة الطريق، ع1، 2001.

النابلسي، شاكر، مذهب للسيف .. ومذهب للحب: رؤية نقدية جديدة لادب نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة "ليالي الف ليلة"، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985.

ناران، ب. ك. فلسفة اليوغا، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1986.

ابن النديم. الفهرست، ط1، شرح وتعليق: يوسف علي طويل، بيروت، دار الكتب العلمية، 1996.

نورس، كريستوفر. التفكيكية: النظرية والتطبيق، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ط2، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1996.

هاف، وكراهم. الاسلوب والاسلوبية، ترجمة: كظم سعد الدين، بغداد، دار افاق عربية، 1985.

هبرماس. القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، دمشق، وزارة الثقافة، 1995.

هلال، محمد غنيمي. الادب المقارن، ط3، بيروت، دار العودة ودار الثقافة 1962.

الهميسي، محمود. براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الادبي، ع313، 1997.

الهواري، احمد إبراهيم. نقد الرواية في الادب الحديث في مصر، القاهرة، عين للدراسات والبحوث، 1993.

واط، إيان. نشوء الرواية، ترجمة: عبدالكريم محفوض، دمشق، وزارة الثقافة، 1991.

وتار، محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة: دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2002.

ونوس، سعد الله. الملك هو الملك (مسرحية)، ط4، بيروت، دار الاداب، 1983.

وهبة، مجدي والمهندس، كامل. معجم المصطلحات في اللغة والادب، 1984.

وهبة، مجدي. معجم مصطلحات الادب، بيروت،مكتبة لبنان، 1974.

يحيى، رافع: تاثير الف ليلة وليلة على ادب الاطفال العربي، ط1، حيفا، الكلية العربية للتربية، 2001.

يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1989.

________ الرواية التاريخية وقضايا النوع الادبي، مجلة نزوى، ع44، 2005.

________ الرواية والتراث السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992.

________ القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب. ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1985.

يونس، محمد عبد الرحمن. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في الف ليلة وليلة، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم، 2007.

________ . الجنس والسلطة في الف ليلة وليلة، ط1، لندن، بيروت، الانتشار العربي، 1998.

ثانيا: الأجنبية

Gerald Prince. A Dictionary of Narratology, Lincoln & London, University of Nebraska, 1987.

Abstract

Jaber, Omar Subhi Mohammad. The Arabian Nights in Modern Arabic Novel. PhD of Arts Dissertation. Department of Arabic Language (Literature and criticism), Yarmouk University, 2008 (Supervisor: Prof. Dr. Nabeel Haddad).

This study aimed to uncover the inspiration of The Arabian Nights in modern Arabic novel. It also aimed to probe the different aspects of this inspiration by conducting an analytical investigation of the vision and formation of almost all the novels inspired by The Arabian Nights. This inspiration can be explicitly traced throughout some of these novels, whereas, a more thorough examination is needed if inspiration is to be uncovered in others.

The study also tackled the reasons behind the Arab novel writers' recourse to heritage. It considered the importance of The Arabian Nights with its different versions and translations. Besides, it examined the Arab writers' and oriantalists' views incommensurate with The Arabian Nights miscellaneous origins.

The study tackled all the abovementioned topics in the following chapters:

Chapter one- Preface (Arabic Novel and Heritage) considered the Arab novel writers' resort to heritage and the form of this resort and its reasons.

Chapter two (The Arabian Nights Now and Then) examined the importance of The Arabian Nights and its different translations. Besides, it tackled the Arabs' and oriantalists' old and modern views about its origins.

Chapter three (Citing The Arabian Nights Title) probed the concept of *title* and its role in the following novels: *alqasr almashour* (The Enchanted Palace) by Taha Hussein and Tawfiq Al-hakim, *Ahlam shehrazad* (Scheherazade's Dreams) by Taha Hussein, *Alf laileh wa layletan* (A Thousand Night and Two Nights) by Hani Al-raheb, *Abwab al-madina* (The City Gates) by Elias Khouri, *Leyali alf laileh* (The Nights of a Thousand Night) by Najeeb Mahfouz, and *Donyazad* (Donyazad) by Mai Al-telmesani.

Chapter four (The Arabian Nights' Shadow in Arabic Novel) discussed the concept of intertextuality used by the Arab and western critics, and the following novels: *Raml almaya* (Raml Almaya) by Wasini Ala'araj, *Leyalin okhra* (Other Nights) by Mohammad Al-busati, *leyali arabeyya* (Arabic

Nights) by Khairi Alzahebi, and *Rehlat ibin Fattoumeh* (Son of Fatouma Journey by Najeeb Mahfouz).

Key words: Novel, The Arabian Nights, Inspiration.